UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

THE RÔLE OF THE AUDITIVE SENSE IN BAUDELAIRE'S WORKS

MALCOLM GILMORE WRIGHT

A THESIS

IN ROMANICS

PRESENTED TO THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL IN
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR
THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

PHILADELPHIA
1929

THE RÔLE OF THE AUDITIVE SENSE IN BAUDELAIRE'S WORKS

A THESIS

IN ROMANICS

PRESENTED TO THE FACULTY OF THE GRADUATE SCHOOL OF THE UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

MALCOM GILMORE WRIGHT

PHILADELPHIA
1929

Dedicated to
MY WIFE
who made this
study possible

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

TABLE OF CONTENTS

PAGE

Introduction 7

I

Musical Influences in the Life of Baudelaire 18

II

Consideration of some of the Musical Terms in his Works 24

III

Further Evidences of the Musical Mentality and Nature of Baudelaire ... 40

IV

Statistics and Conclusions 55

Appendix A

Complete list of the different Musical Expressions Grouped to Facilitate Their Comprehension and Use 63

Appendix B

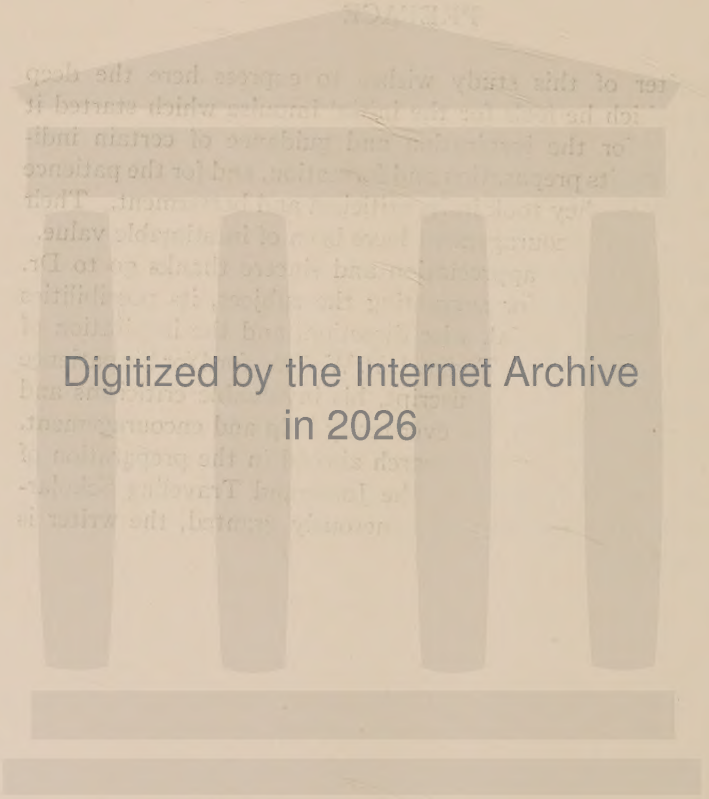
The Three Families of Musical Words Used Most Frequently. (*Harmonie, Mélodie, Chant*) 72

PREFACE

The writer of this study wishes to express here the deep gratitude which he feels for the initial impulse which started it on its way, for the inspiration and guidance of certain individuals during its preparation and formation, and for the patience and care which they took in its criticism and betterment. Their suggestions and encouragement have been of inestimable value.

In particular, my appreciation and sincere thanks go to Dr. Jean Baptiste Beck for suggesting the subject, its possibilities and scope, for his genial, wise direction, and the inspiration of his radiant personality. To Dr. J. P. W. Crawford for his patience in the reading of the manuscript, his invaluable criticisms and suggestions throughout, his ever ready help and encouragement.

For the opportunity of research abroad in the preparation of this study, made possible by the Jusserand Traveling Scholarship which the University so generously granted, the writer is deeply thankful.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547328_0036

INTRODUCTION

This study proposes to show, by a careful consideration of Baudelaire's life and works, to what an extent music affected his whole literary production.

The metrics and versification of Baudelaire have been studied in a thesis by Albert Cassagne entitled, "Versification et Métrique de Charles Baudelaire," Paris, 1906. In this study he considers in detail the rime, inversion, hiatus, rhythm, assonance, alliteration, the different metrical combinations, etc.

The rime words used by Baudelaire have been studied by Halvar Olovsson in a thesis entitled, "Étude sur les Rimes de trois poètes romantiques; Alfred de Musset, Théophile Gautier, Charles Baudelaire," Lund, 1924. Here is presented a detailed study of the "richesse", the "exactitude", the "sémantique," and the "renforcement" of the rime words of the three French poets.

In our present study we are concerned solely with his musical vocabulary and concepts, his use of these, and their sources. Baudelaire, in the opinion of Henry James, was remarkable because of his talent for suggesting associations.[1] It is the poet's use of musical expressions for the purpose of suggesting associations, and of creating in the reader the proper lyric atmosphere and frame of mind for the reception of the ideas and inspiration contained in his works that forms the substance of this study.

At the outset we will briefly review the opinions expressed by leading literary critics on this aspect of Baudelaire's talent.

Théophile Gautier describes it as follows:

". . . style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers, s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus effable, et la forme en ses contours les plus vagues et les plus fuyants. . . ."

---

[1] "French Poets and Novelists", 1878, p. 62.

Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance."[2]

Brunetière writes:

"Par exemple, comme nos romantiques avaient fait entrer la notation des couleurs dans une poésie qui, jusqu'alors, avait dédaigné de traduire la sensation, Baudelaire, dit-on, y a fait entrer les odeurs, tout le long et mobile cortège d'images ou d'idées qu'elles traînent après elles. Si de tous nos sens l'odorat est le plus grossier, c'est-a-dire celui qui rapproche le plus de l'animal, peut-être est-il aussi le plus suggestif, parce que c'est celui dont les impressions demeurent le plus étroitement liées aux circonstances de leur cause." [3]

It will be seen that Brunetière considers Baudelaire only from the standpoint of association with olfactory sensations. It is obvious that the innovation of giving atmosphere and of stirring response by reference to many sorts of odors and perfumes attracted attention to Baudelaire's works when they first appeared. Perhaps this new element in poetry and in other forms of literature obscured the elements which were more familiar. Colors and music had been used before to create impressions of beauty and to form backgrounds, but this new manner of expression made an even deeper impression. Possibly this explains why Lemaître, as is evident in the following citation, and other critics, felt that Baudelaire showed a marked preference for expressing his ideas in terms of odors and perfumes, and that the musical sensations evoked were relatively unimportant.

Lemaître adds to this the auditory sensations:

"On raffine sur les sensations; on en crée presque de nouvelles par l'attention et par la volonté; on saisit des rapports subtils entre celles de la vue, celles de l'ouïe, celles de l'odorat (ces dernières surtout ont été recherchées de Baudelaire)"[4].

---

[2] "Portraits et Souvenirs littéraires", Th. Gautier, 1875, Paris, p. 171.
[3] "Questions de Critique", F. Brunetière, 1889, p. 268. A. Poizat, in his treatise on "Le Symbolisme", 1924, p. 76, has made mention of this quotation and states that Baudelaire is classed among the olfactive poets.
[4] "Les Contemporains", J. Lemaître, 1893, p. 29.

We find another writer struck by the new elements found in Baudelaire's poetry, namely, odors and perfumes. Music is mentioned here but it seems to be less significant. Vaudon says:

"La musique et les parfums, surtout les parfums, reviennent souvent dans les Fleurs du Mal. Théophile Gautier nous apprend qu'en fait d'odeurs, Baudelaire était d'une sensualité étrangement subtile qu'on ne rencontre guère que parmi les Orientaux."[5]

In the same year Bouyer says in one of his articles:

"Baudelaire adore la musique et la peinture, ces sœurs parfois ennemies; 'à défaut de connaissances étendues,' il vibre et devine; il comprend parce qu'il aime. Il a l'amour de la peinture 'jusque dans les nerfs'; mais souvent aussi la musique le prend 'comme une mer'. Beethoven et Weber lui chantent son siècle et son âme.

Le voyez-vous dans sa stalle banale, aux Italiens mondains et surpris? Il écoute, il évoque, il interroge les sonorités, . . .

Sa divination fait de Baudelaire le premier Wagnérien français et son extase est la préface de notre éducation musicale.

. . . . . .

Critique d'art intuitif, supérieur à nombre d'artistes, et dont l'instinct sympatisait avec les lois éternelles, Baudelaire était marqué pour les défendre: car il aimait l'intensité nerveuse et l'ironie dialectique, la senteur de l'orage et la magie du couchant, la couleur plaintive et la nuance musicale, la flamme démoniaque et le regret du ciel."[6]

Edmond Gosse mentions the poet's response to perfumes music and light:

"What was really powerful in Baudelaire, and what his horrors at first concealed, was the extreme intensity of his sense of beauty, or to be more precise, his noble gift of subduing to the service of poetry the voluptuous visions awakened by perfume and music and light."[7]

Syffert, in his study of Baudelaire, speaks with great emphasis of the same feature. He says:

---

[5] "Baudelaire et les Baudelairiens", J. Vaudon, *La Quinzaine*, 1902. tome 47, p. 1.

[6] "Baudelaire Critique d'Art", R. Bouyer, *Revue Bleue*, 1902, pp. 601-2.

[7] "French Profiles", E. Gosse, 1905, vol. 4, p. 329.

"Surtout, personne, avant lui, n'avait fait à l'un des plus grossiers de nos sens—l'odorat—une place prépondérante dans la notation des impressions.

. . . . . .

C'est dans les Fleurs du Mal qu'ont retenti d'abord toutes les 'symphonies' d'odeurs qui passent dans les vers de Verlaine et, ça et là, dans les proses de Zola et de Huysmans."[8]

Mr. L. P. Shanks names the same three categories which we have already mentioned and they seem, in his article, to have equal importance. He writes:

"A thorough hedonist, a seeker of impressions for their own sake, Baudelaire loved all the arts, more especially the plastic arts of form and color.

A preternatural quickness to sensation, an almost clairvoyant keenness of impression, responsive to melody, color, and perfume, and with this sense of the mystery of beauty, . . ."[9]

In speaking of the fiftieth anniversary of the death of Baudelaire, Bouyer hardly adds weight to the opinions already quoted, except that he ascribes more importance to sounds or music than to the other sensations. He states:

"Il était si naturellement artiste, il adorait si nerveusement et si noblement à la fois les sons,—comme les couleurs et les parfums qui leur 'répondent',—que le mystère de la musique le rendait religieux."[10]

M. Vergniol sums up the same idea in an article entitled, "Cinquante Ans après Baudelaire," by saying that it had been noticed that the dominating sensation with Baudelaire is that of smell.[11]

Here we have a word from two other critics showing that they noticed Baudelaire's musicality and perhaps appreciated it at its just value. Vergniol cites them in a preface to Baudelaire's Fleurs du Mal. M. Suarès says that:

---

[8] "Baudelaire", Syffert, *Portraits d'Hier*, N° 7, 1909, pp. 219-20.
[9] "Problem of Baudelaire", L. P. Shanks, *Dial*, Apr. 1, 1913, vol. 54, p. 286.
[10] "50 ième Anniversaire de la Mort de Baudelaire", R. Bouyer, *Revue Bleue*, Aug. 11, 1917, vol. 55, p. 496.
[11] "50 Ans après Baudelaire", C. Vergniol, *Revue de Paris*, Aug. 15, 1917, vol. 24, pt. 4, p. 706.

"Il lui donne encore 'le sens musical', et il y insiste avec raison: 'Wagner et Baudelaire, voilà, peut-être, les deux hommes qui ont le plus pesé, qu'on le sache ou non, sur l'art de poésie en ces dernières années.'"[12]

We find also the statement of M. Gide. He remarks:

"Il en résulte, si l'on comprend bien, que la jeune génération ne retient de Baudelaire que la plastique, et M. André Gide insiste en effet, sur la 'musicalité' de l'œuvre. 'Musical! Veuille ce mot, ici, n'exprimer point seulement la caresse fluide ou le choc harmonieux des sonorités verbales, par où le vers peut plaire même à l'étranger musicien qui n'en comprendra le sens; mais aussi bien le choix certain de l'expression, dictée, non plus seulement par la logique, et qui échappe à la logique, par quoi le poète-musicien arrive à fixer, aussi exactement que le ferait une définition, l'émotion essentiellement indéfinissable.'"[13]

Raynaud makes a very definite reference to the musical feature of Baudelaire's poetry:

"Il suffit de lire Baudelaire pour éprouver que son vers tire ses ressources de la musique et qu'il contient, en virtualité, ce que Rimbaud et René Ghil et les symbolistes cherchaient après: la phrase musicale et colorée.

. . . . . .

Son domaine s'étendant jusqu'au monde invisible, il lui est moins utile de peindre que de suggérer. La signification des mots ici ne suffit pas. Il faut utiliser leur son, leur forme, leur couleur, pour créer une atmosphère favorable à l'impression qu'on veut produire. Ainsi l'on violente l'âme, plus sûrement, en y accédant par le chemin des sens à la façon de la musique ou du parfum."[14]

The above clearly states the viewpoint which this study will attempt to prove, namely, that the musical element in Baudelaire's works is more significant than the olfactory and visual sensations mentioned by other critics.

F. P. Sturm, who has translated some of Baudelaire's prose and poetry, appears to have been impressed not only by the perfumes but by the poet's use of musical terms and concepts. He writes:

---

[12] Préface des Fleurs du Mal, par Camille Vergniol, apr. 1917, pp. 62, 66.
[13] *Ibid.*
[14] "Baudelaire et la Religion du Dandysme", E. Raynaud, *Mercure de France*, Aug. 16, 1917, pp. 589, 600.

"Sometimes he had a vision of a beauty unmingled with any malevolence; but it is always evoked by sensuous and material things; perfume and music."[15]

In an interesting article by John Charpentier, we have some further critical references to Baudelaire and his art, which are pertinent to our discussion. He says:

". . . point d'art plus complexe et plus allusif que le sien. C'est proprement un sortilège et comme un labyrinthe de subtilités où nous ne nous perdons que pour nous retrouver sans cesse à travers mille nuances fugitives de sensations ou mille instables figurations d'idées et de sentiments.[16]

In his opinion, these "nuances" were made by using the language of the arts, especially of music. He then speaks even more clearly:

"Rappelons-nous-le: Victor Hugo méprisait la musique; Baudelaire, au contraire, l'aimait à la passion. Baudelaire sent musicalement. Le rythme pour Baudelaire est l'essence même du poème; et les mots qui composent les vers du poème sont autant de timbres indispensables à sa signification ou à sa suggestion.''[17]

The last sentence of this quotation,—"et les mots qui composent les vers du poème sont autant de timbres indispensables à sa suggestion"—expresses the point of view for our study, and it is our hope that evidence has been gathered to confirm the statement.

The same critic continues his analysis as follows:

"C'est que ce n'est plus assez pour Baudelaire de dire d'une voix qu'elle gazouille comme un oiseau; d'une gorge qu'elle a la fermeté du marbre; d'une chevelure noire qu'elle est pareille à l'ébène. S'étant avisé que: 'Les parfums, les couleurs et les sons se répondent', il traduit avec des mots lumineux des sensations musicales, ou, inversement, il évoque des couleurs avec des sons; . . . Devant un tableau il entend des fanfares et comme un 'soupir étouffé de Weber.'"[18]

---

[15] "Charles Baudelaire". Study in Mod. Lib. Ed. of "Baudelaire: Prose and Poetry", 1919.
[16] "La Poésie Britannique de Baudelaire", J. Charpentier, *Mercure de France*, 1921, vol. 147, p. 659.
[17] *Idem*, pp. 664, 669, 671, 672, 674.
[18] *Idem.*

Charpentier states that Baudelaire does not respect the distinctions which an arbitrary logic establishes between physical sensations and intellectual perceptions, that is, between the things of the flesh and those of the mind. He constantly mingles the material word with the moral word and changes the meaning of the term from its own or customary acceptation.[19]

A later paragraph from this critic states what our poet does by the use of sensory images. He says:

"J'ai dit qu'il possède la faculté maîtresse du poète: la mémoire sensible. Mais il a, en outre, le génie d'évoquer à son gré les souvenirs les plus différents (visuels, auditifs, olfactifs, tactiles) et de nous amener à état de réceptivité et d'extralucidité nécessaire à en admettre la rencontre ou l'association la plus saugrenue, et à les laisser accomplir en nous leur œuvre magique."[20]

He feels that because of the new features which Baudelaire introduced into his works, we are invited to a new way of enjoying life.

Carrère says in discussing the esthetics of Baudelaire:

"Et quel charme de mots! Quel don miraculeux d'évoquer des mondes au son des syllabes et des rimes! Quelle magie de musique et de couleurs!"[21]

The writer of the quotation seems to feel most strongly the elements of music and color. Farther on he gives us a very clear statement of the use to which the symbolists put the words which they use. We read:

"Il reste toujours un secret plus intime, celui du timbre propre au poète, aussi indéfinissable que la nuance d'un teint vivant. Et ce timbre est fait, chez les grands symbolistes, non seulement de la synthèse des éléments indiqués plus haut, mais de ce que les mots comportent, par delà le sens littéral qu'ils expriment, un sens plus subtil qu'ils suggèrent: et parfois ils doivent ce sens à leur place dans l'ensemble du poème qui double la vie particulière de chaque phrase et de chaque tableau."[22]

---

[19] *Idem.*
[20] *Idem.*
[21] "Les Mauvais Maîtres", J. Carrère, 1922 pp. 133, 214.
[22] *Idem.*

In his study of Baudelaire, Flottes speaks of the effect of nature on Baudelaire and the poet's reaction to it. He writes:

"C'est à ce titre que la nature a intéressé Baudelaire: comme un immense clavier aux résonnances profondes, chaque impression sensible éveillant une correspondance, le plus souvent insoupçonnée, dans l'âme du poète et ouvrant à son imagination des voies nouvelles.

. . . . . .

Non. Elle reste une fée, un être mythique—et c'est là que Baudelaire est profondément original—réalisé tantôt dans un son, tantôt dans un parfum, tantôt dans une lueur."[23]

This critic recognizes music ("son") as one of the poet's means of expression, but gives it no relative value. Elsewhere in his book he makes the statement, so often made by others, that Baudelaire above all else was sensitive to odors. He remarks that the poetic transposition of Baudelaire is sometimes plastic, sometimes visual, again olfactive, at times musical, or rather it is all those at the same time by virtue of the symbolism expressed in the principle of the "correspondances" which is the very foundation of his whole esthetics. The writer says later that music inspired Baudelaire to write but one short poem and that not one of his best. The poet himself, the critic reminds us, has said that his spirit was borne up only on perfumes.[24] It is true that Baudelaire made this statement on one occasion, but his own words throughout his writings refute that statement and a study of his works leads to the same conclusion.

Barrès asks regarding Baudelaire:

"Et quel sens cultive-t-il de préférence? La vue, l'ouïe?—Non pas; mais le toucher, l'odorat."[25]

Gonzague de Reynold, a deep student of Baudelaire, has noted the musicality of our poet. He speaks at some length on the use of sensations of "le goût" and "l'odorat" in Baudelaire's works and ends by saying:

---

[23] "Baudelaire, l'Homme et le Poète", P. Flottes, 1922, pp. 83, 84.
[24] *Idem.*, pp. 99, 207, 208.
[25] "La Folie de Charles Baudelaire", M. Barrès, 1926, p. 32.

"Après nous avoir suggéré toutes les sensations du goût et de l'odorat, Baudelaire nous suggère toutes celles des arts plastiques."[26]

Farther along in the study, the writer makes special mention of the musical quality in Baudelaire. He says in regard to this musicality:

"Baudelaire est un des rares poètes français qui aient aimé, compris, étudié la musique, et dont les vers ne soient pas seulement harmonieux et sonores, mais musicaux, symphoniques. De là, ce troisième caractère si frappant à la lecture, lorsqu'on la fait à haute voix, des Fleurs du Mal: la musicalité."[27]

He includes that quality as one of the three most important in Baudelaire's poetry. He writes:

"Ainsi, aux trois qualités essentielles de sa poésie: le caractère classique, le caractère plastique, le caractère musical, correspondent une critique littéraire, une critique musicale, une critique d'art."[28]

He says, too, that Baudelaire knew supremely well how to compose his poetry musically:

"L'art de Baudelaire consiste—et c'est là peut-être son secret—à coordonner musicalement l'asymétrie et la symétrie, le régulier et l'irrégulier."[29]

This critic says in conclusion:

"Ce caractère (la musicalité) est si organiquement lié aux deux autres (le classique et le plastique) qu'il est malaisé de le définir en soi. L'évocation picturale, le don des images est un élément essentiel d'harmonie, la simplicité, la pureté classique de la langue en est un autre: encore une fois, tout est correspondances et nous nous trouvons plus que jamais au milieu des impondérables."[30]

There is only one place where I have found any very long direct consideration of the four categories of sensations employed

---

[26] "Charles Baudelaire", Gonzague de Reynold, 1920, pp. 316, 344.
[27] *Idem.*
[28] *Idem.*, pp. 344, 377.
[29] *Idem.*
[30] *Idem.*

by Baudelaire, and that is, in reality, far too short. The writer says about the poet's sensitiveness in general:

"Even a cursory reading of the *Fleurs du Mal* will reveal in their author an extraordinary sensitiveness to respond to things physical as touchstones to a spiritual realization of the universe."[31]

. . . . . .

"A true measure of the artist's originality, nay, of his genius, Baudelaire insists, is in the quality and degree of his sensitiveness.[32]

'Ne méprisez pas la sensibilité de personne. La sensibilité de chacun c'est son génie.'"[33]

. . . . . .

"For Baudelaire, sensuous experiences were only the gateways to a world of beauty, to the mystery and spirituality he felt ambient in life. He wished to cultivate his sensitiveness to be the nurse of his inspiration, to be the mirror of the mysterious and ever present universe about him. The senses could truly be, in that way, the bonds that attach man to the invisible and ever potent forces of life, to their plastic and spiritual beauty."[34]

Mr. Rhodes then continues his discussion with the musical sensations of Baudelaire's works:

"Music, Baudelaire thought, can not only stir the sensations and provoke voluptuous responses such as no other earthly stimulus can afford, but it can even challenge thought and intellectual reactions. Through the operation of a psychological law to him unknown, it seemed to him it could become the vehicle of what would otherwise be inexpressible and intangible. Thus it can evoke most intensely the highest, most evanescent sentiments in modern life. Or it can be the medium of a spiritual experience, something equivalent to an inspiration which opens the gates of a beyond into which only prescience of mind and of heart, or divine revelation can otherwise initiate the senses. The sensitive responses of an imaginative organism can be, in this manner, the medium for creating a spiritual world distinct from the material."

. . . . . .

"It may be objected that no parallel exists between the composer and the poet, between poetry and music.

---

[31] "Baudelaire and the Aesthetics of the Sensations", S. A. Rhodes, *Philological Quarterly*, Oct. 1927, vol. 6, pp. 351-361.
[32] *Idem.*
[33] "Oeuvres Posthumes", Crépet, p. 84.
[34] *Opus cit.*, Rhodes.

To Baudelaire, indeed, poetry was music and vice versa. For the former depends as much upon sounds, melodies, rhythms, and harmonies as the latter. Poetry, he said, 'borders on, and blends with, music in a way that no dogmatic theorizing can explain because both draw their substance not from mere technique but from the human soul.'[35]"

. . . . . .

"In Baudelaire's aesthetics, then, the unfailing quality of all great poetry is its musicality. The refined and cultivated senses of the poet are most readily responsive to the suggestions of music. Hence poetry must vibrate rhythmically with the natural instinct for music in the human organism. It must have musical fullness."[36]

To these musical qualities Baudelaire added that of a discriminating musical vocabulary such as no one had developed or used hitherto.

These comments may suffice to show the trend of the problem set for our consideration. We are to investigate the extent of Baudelaire's knowledge of music and the use that he made of it as a means of intensifiying, consciously or unconsciously, his writing.

---

[35] Proposed "Préface" for third ed. of *Fleurs du Mal:* J. Crépet, 1922, pp. 374-376.

[36] *Opus cit.*, Rhodes.

I

Musical Influences in the Life of Baudelaire

Baudelaire's associates and critics agree that he was peculiarly sensitive to impressions of all kinds, especially those of perfume, music and color.

During the three years between 1840 and 1844, after leaving the Lycée Louis-le-Grand, we find that Baudelaire took up his residence in the Latin Quarter of Paris, associating there with other poets, artists, and musicians of his time.

His friend Théodore de Banville says of him:

"Il possédait une érudition immense, savait tout ce que les livres enseignent, et n'aurait même pas eu l'idée de faire étalage de sa science; mais on sentit que sur toute chose il était renseigné et ne parlait jamais à vide."[1]

This was in 1842, when Baudelaire was only twenty-one years old. It is high praise coming from a man of the attainments of Banville, but we can accept this statement, for Banville knew Baudelaire well and doubtless followed his career closely. The facts and opinions of Baudelaire's contemporaries are the only first-hand evidence we have of this period of his activities.

In the *Mémoires* of Alexandre Schanne, the original of Murger's character Schaunard in "La Vie de Bohème" and one of Baudelaire's contemporaries, we find an excellent account of the côteries of which they were all members or those with which they were frequently associated. Schanne says:

"Les habitués presque quotidiens de Momus étaient, outre Murger et son groupe intime, Champfleury déjà connu du public lecteur; le romancier André Thomas, frère de l'excellent comédien Lafontaine; Monselet, frais et joufflu comme un abbé du siècle dernier; Jean Journet, le pharmacien de Carcassonne qui s'était fait l'apôtre du phalanstère; le poète Gustav Mathieu, créateur et chantre de 'Jean Raisin'; le bucolique chansonnier Pierre Dupont; l'étrange, mais captivant Baudelaire, le futur auteur des 'Fleurs du Mal';

---

[1] "Mes Souvenirs", Théodore de Banville, Paris, 1890, p. 74.

Fauchery qui tenait encore le burin tout en aspirant déjà à prendre la plume; Gérard de Nerval qui nous racontait ses voyages en Orient avant de les écrire; le bibliophile Asselineau avec son éternelle cravate blanche, etc."[2]

In this group, therefore, we find Baudelaire, as a young man, associated with a group of artists and musicians. Schanne was a good amateur musician, playing acceptably on several instruments. He composed a number of pieces, some few of which were published. Baudelaire could thus have come into close touch with musical thought and ideas through association with his friend Schanne and their Bohemian friends. Champfleury was a musician of no mean ability who with Bréda and others, played often. He played Bach, Beethoven, Mozart, etc.; he attended concerts and opera. The serious discussion of musical subjects must have been listened to by Baudelaire in these groups.

According to Théophile Gautier, Baudelaire was living in the Hôtel Pimodan in the year 1849 with Fernand Boissard, of whom he writes in his preface to the Fleurs du Mal:

"il comprenait la peinture, la poésie et la musique également bien; mais chez lui, peut-être, le dilettante nuisait à l'artiste;

. . . . . .

Mais sans abandonner la peinture, il se laissa distraire par d'autres arts; il jouait du violon, organisait des quattuors, déchiffrait Bach, Beethoven, Meyerbeer et Mendelssohn, apprenait des langues, écrivait de la critique et faisait des sonnets charmants."[3]

Théodore de Banville, in his Souvenirs, confirms the fact that Baudelaire enjoyed intimate association with musicians.

"Nous (Baudelaire et lui) devions continuer à être unis par une fraternelle amitié, et depuis lors que de bonnes et longues soirées nous avons passé avec Pierre Dupont, Emile Deroy, et d'autres encore, dans la chambrette que j'occupais chez mes parents, dans la maison de Jean Goujon, rue Monsieur-le-Prince, à causer art, femmes, poésie, peinture, et à entendre des chansons

---

[2] "Les Souvenirs de Schaunard", Alex. Schanne, Paris, 1892, p. 201-2.

[3] Preface of Théophile Gautier (20 février 1868) in the edition of "Fleurs du Mal", Michel Lévy, Paris, 1876.

populaires dont nous aimions les sauvages et caressantes mélodies et les vers pleins de subtiles et délicates assonances."[4]

Such association with musical friends may have contributed to his musical knowledge.

The following quotations are from letters of Baudelaire's friends sent to him at various times, and show that he must have loved music. The dates of the letters show that he was well along in his career when they were written. In an undated letter to Baudelaire from Edouard Manet (about 1865 because placed among others of that year) one reads:

"Je vous envoie la Rapsodie de Liszt, que vous m'aviez demandée autrefois. Je vous l'aurais fait il y a longtemps déjà, mais ma femme l'avait prêtée et la personne qui l'avait ne pouvait remettre la main dessus, enfin la voilà."[5]

It would appear from this that Baudelaire wanted some of Liszt's music, probably for purposes of study, since, so far as I know, Baudelaire was not able to play any instrument.

In a letter from Mme. Meurice to Baudelaire when he was in Belgium (1865), one reads:

"Vous manquez aussi, savez-vous, à votre dévouement pour Wagner. En musique, chacun, ici, a son adoration; dame! je fais ce que je peux: à Manet, il faut Haydn; Beethoven à Bracquemond; Haendel à Champfleury; Fantin lui-même a son Dieu; Schumann. Venez, et je joue Wagner."[6]

It is interesting to note that it was this same Mme. Paul Meurice who played Wagner for Baudelaire in his last days.

In a letter of 1861–62 from V. de l'Isle-Adam to Baudelaire we read:

"Je me suis rencontré avec vous au sujet de Wagner, et je vous jouerai Tannhäuser quand je serai installé dans votre voisinage."[7]

---

[4] *Opus cit.*, p. 77.
[5] "Charles Baudelaire", J. et Eu. Crépet, 1906, p. 391.
[6] *Idem.*, p. 409.
[7] *Idem.*, p. 442.

Crépet, in a footnote on the author of the above letter, says:

"On sait l'influence considérable qu'exerça Baudelaire et son œuvre sur l'œuvre et l'esprit de Villiers de l'Isle-Adam.—C'est chez Baudelaire que l'auteur de l'Ève future avait rencontré Wagner. Lui-même, musicien inspiré, au dire de ses intimes, avait mis en musique plusieurs poésies des Fleurs du Mal, dont le Vin de l'Assassin, La mort des Amants, et Recueillement..."[8]

Thus his knowledge of music and things musical appears to have been acquired naturally by contact and experience with that art in all its various forms. It seems to have become a vital part of his nature and to have exerted a great influence on his thought and writing.

Baudelaire himself tells us of the effect produced upon him by music; for example, in the poem entitled "La Musique" included in the "Fleurs du Mal," we read:

"La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent.—D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!"[9]

Another bit of evidence is found in "Les Bijoux":

[8] *Idem.*, p. 451.
[9] Œuvres complètes de Baudelaire, Lemerre edition, Vol. I, n° LXIX, p. 205.

"Quand il jette en dansant son bruit vif et moqueur,
Ce monde rayonnant de métal et de pierre
Me ravit en extase, et j'aime avec fureur
Les choses où le son se mêle à la lumière."[10]

In his "Poèmes en Prose" he describes his esthetic conception of music:

"La musique, autre langue chère aux paresseux ou aux esprits profonds qui cherchent le délassement dans la variété du travail, vous parle de vous-même et vous raconte le poème de votre vie: elle s'incorpore à vous, et vous vous fondez en elle. Elle parle votre passion, non pas d'une manière vague et indéfinie, comme elle fait dans nos soirées nonchalantes, un jour de l'opéra, mais d'une manière circonstanciée, positive, chaque mouvement du rythme marquant un mouvement connu de votre âme, chaque mot se transformant en mot, et le poème entier entrant dans votre cerveau comme un dictionnaire doué de la vie."[11]

He describes in "La Fanfarlo" the impression made upon him by dancing:

"La danse est autant au-dessus de la musique, pour certaines organisations païennes toutefois, que le visible et le créé sont au-dessus de l'invisible et de l'incréé.—Ceux-là seuls peuvent me comprendre à qui la musique donne des idées de peinture.—La danse peut révéler ce que la musique recèle de mystérieux, et elle a de plus le mérite d'être humaine et palpable. La danse, c'est la poésie avec des bras et des jambes, c'est la matière, gracieuse et terrible, animée, embellie par le mouvement."[12]

In his essay on Théophile Gautier he writes:

"C'est à la fois par la poésie et à travers la poésie, par et à travers la musique, que l'âme entrevoit les splendeurs situées derrière le tombeau;"[13]

In a letter to M. Tisserant, Baudelaire describes some of his dramatic sketches and says that he is planning to introduce some songs. These are the suggestions which he gives:

---

[10] *Idem.* (One of Les Épaves. Pièce condamnée), p. 375.
[11] *Idem.*, Vol. II, IV l'Homme-Dieu, p. 195.
[12] *Idem.*, p. 392.
[13] *Idem.*, Vol. III, VIII Th. Gautier, p. 153.

"Cette chanson est d'une rudesse singulière; bruits d'orchestres de bastringue; tout ceci doit être entrecoupé par le bruit lointain de l'orchestre. A la fin de l'acte, des groupes d'ivrognes et de grisettes qui chantent reviennent par la route; il boit effroyablement: estaminets, tavernes de matelots, musicos."[14]

I have found only one reference showing his fondness for singing. His friend Asselineau said:

"Son énergie naturelle réagissait contre l'accablement de la maladie. Il était gai, chantait, aimait à voir des visages joyeux et à entendre des plaisanteries. Il n'avait pas d'ailleurs perdu l'espoir de guérir. A la maison de santé où on l'installa, à Chaillot, il prenait allègrement sa douche, chantait à tue-tête et écoutait avec plaisir les entretiens qui se tenaient devant lui, surtout si ses gestes, si ses exclamations étaient compris."[15]

---

[14] "Œuvres Posthumes". Eugène Crépet, p. 47.
[15] "Charles Baudelaire, Sa Vie et son Œuvre", Ch. Asselineau, 1869, p. 99.

II

Consideration of Some of the Musical Terms in His Works

In selecting the most typical as well as the most outstanding examples of Baudelaire's musical expressions, similes, metaphors, etc., it was felt that to group them would render them clearer to the reader than any other plan. Accordingly, we have used four groups: expressions referring to objects in nature; those which Baudelaire used in criticizing art; the ones which describe the human body and its emotions; in the last place, a miscel laneous group of the most unusual applications of our poet's musical expressions which do not readily admit of classification.

In view of the fact that I have found no definitely established chronology of all the poems and articles written by Baudelaire, that so many of the dates are only approximate, and that conclusions drawn from material based on the uncertainty of these dates would not be acceptable nor valuable, it seemed that a chronological arrangement would be unwise.

If it be true, as has been said by some, that Baudelaire reached literary maturity very early in his life, and that he retained the chief characteristics of his style throughout his entire work, a strictly chronological arrangement would be unnecessary for the purpose of our study. Since the chronology is not sure in so many of his poems and prose writings, we could not test the accuracy of the above statement in regard to his musical expressions, and therefore believed that our study would have greater clarity if another plan were used. The grouping seemed to be more appropriate for our purpose.

Asselineau, an intimate friend of Baudelaire, says in regard to his style:

"En ce temps-là (1845), la plupart des pièces imprimées dans le volume des Fleurs du Mal étaient faites; et douze ans plus tard, le poète, en les publiant,

n'eut rien à y changer. Il fut prématurément maître de son style et de son esprit."[1]

Paul Valéry also stresses the fact that Baudelaire developed his style early. He writes:

"On dirait que ce peu de temps qu'il a à vivre, il en compense la brièveté probable et l'insuffisance pressentie par l'emploi de cette intelligence critique dont j'ai parlé toute à l'heure.

Une vingtaine d'années lui sont accordées pour atteindre le point de sa perfection propre, reconnaître son domaine personnel et définir une forme et une attitude spécifiques qui porteront et préserveront son nom."[2]

Born in 1821, he appears to have been completely in posses sion of his poetic gifts at the age of twenty, according to Valéry, when his poems first began to appear. Until 1864, when his last series of "Petits Poèms en Prose" were published he showed the same "maîtrise" of his art.

In the literary interpretations which follow, we have used only the most representative examples, according to our judgment, as a basis for the discussion. Fifty or a hundred examples might be cited, but, believing that a smaller number are sufficient to make our study clear, the number has consequently been kept relatively small. The complete list of musical expressions grouped for convenience of study is given in Appendix A.

The poet frequently invests objects in nature with vocal or instrumental qualities, thereby supplying more life, more aesthetic appeal, more reality, a more human touch, or more mystery, to the things of which he speaks or writes.

"Les houles, enroulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique,
Les tout puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux."[3]

---

[1] *Opus cit.*, p. 5.
[2] "Fleurs du Mal", (1926 ed.), Préface de Paul Valéry, p. XVI.
Note: The following citations are numbered according to the edition of the "Œuvres Complètes", Lemerre.
[3] Vol. I, p. 119, "La Vie Antérieure".

Here the sound of the waves on the shore is of a musical nature, and we hear them as we see the picture. We are made to feel the scene by the use of more than one sense, a process which heightens the impression.

He speaks of immaterial things which sing, as in the following lines:

> "Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
> Qui chantent les transports de l'esprit et des sens."[4]

And again:

> "Et ce monde rendait une étrange musique,
> Comme l'eau courante et le vent,"[5]

Thus we find that certain odors remind the poet of certain scenes and places, and the pleasures and joys, or sorrows and disappointments, closely associated with them. The sounds in nature have a strange effect on him. They may quiet or stir his nerves, they may make him gay or sad, but in any case they convey a message to his soul and he revels in their meanings.

Vivid and suggestive is the application of musical terms in the following lines:

> "Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
> Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs."[6]

One readily recognizes the picture of the sea that Baudelaire is painting, if one has heard a hoarse singing voice accompanied by a great organ. He makes one feel the situation through the strong sound expressions with which he describes the sea.

The technical musical terms with which he describes the effect of a rainy day upon him should be noted. The scene and the atmosphere are greatly heightened by the use of the sound; the gloom is increased, the monotony is deepened:

---

[4] *Idem.*, p. 108, "Correspondances".
[5] *Idem.*, p. 143, "Une Charogne".
[6] *Idem.*, p. 197, "Mœsta et Errabunda".

"Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée."[7]

He makes us see wandering, homeless spirits in the sounds of the bells:

"Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrement."[8]

"Cloches," "affreux hurlement," "geindre". All three are strong sounds, musical, stimulating, activating, impressive. If they were omitted and the same idea were expressed by a different metaphor, the impression would be greatly weakened. The striking, arresting, forceful quality would vanish without the sounds as Baudelaire used them.

I shall quote a few more examples dealing with nature.

"Grands bois, vous m'effrayez comme des cathédrales,
Vous hurlez comme l'orgue."[9]
"Lorsque la bûche siffle et chante."[10]
"Et, dès que le matin fait chanter les platanes."[11]

In the last citation, Baudelaire might have used some such word as blowing, whispering, rustling, etc. For him the tree sings. There is music in its motion as well as in its sound.

"La brise et l'eau chantent au loin
Leur chanson de sanglots heurtée
Pour bercer cette enfant gâtée."[12]

On one occasion he speaks of "les retentissantes couleurs."[13]

We know of no poet before Baudelaire who used such expressions to so large an extent and also so effectively. One might choose at random many such striking lines on Nature:

---

[7] *Idem.*, p. 211, "Spleen", LXXV.
[8] *Idem.*, p. 215, "Spleen", LXXVIII.
[9] *Idem.*, p., 217, "Obsession".
[10] *Idem.*, p. 263, (no name), C.
[11] *Idem.*, p. 338, "À Une Malabaraise".
[12] *Idem.*, p. 350, "Bien loin d'ici".
[13] *Idem.*, p. 379, "À celle qui est trop gaie".

"Et à travers cette trompette elle cria mon nom, qui roula ainsi à travers l'espace avec le bruit de cent milles tonnerres."[14]

"Une lugubre harmonie (de cris discordants) comme celle de la marée qui monte ou d'une tempête qui s'éveille."[15]

"je puis, quand le vent souffle de là-haut, bercer ma pensée étonnée à cette imitation des harmonies de l'enfer."[16]

"un vent qui ronfle plus haut que nous."[17]

"Ce chagrin, cette inquiétude viendrait sonner un glas à travers votre ivresse."[18]

"Un arbre harmonieux courbé par le vent; . . . ses oscillations et ses gémissements deviennent les vôtres."[19]

"j'attribuais aux oiseaux ce chant mystérieux du cuivre, et je croyais qu'ils chantaient avec un gosier de métal."[20]

"les cascades harmonieuses, l'immensité bleue de la mer roulent, chantent . . ."[21]

Thus one might continue indefinitely with further citations on Nature. Some of his other uses of musical expressions are noteworthy in view of the new, and perhaps strange applications which Baudelaire makes of them. In two of his earliest works, those which brought his name before the reading public and called attention to his qualities as a critic and a writer, I refer to his "Salon de 1845" and "Salon de 1846"—and again thirteen years later in his "Salon de 1859," we can find many descriptions of paintings and sculpture made vivid by his use of musical terms. Here we find him carrying over in a high degree his musical knowledge into a sister field of art.

Speaking of one of Delacroix's works, he compares it to a certain type of music:

"Tout cet œuvre, dis-je, ressemble à un hymne terrible composé en l'honneur de la fatalité et de l'irrémédiable douleur."[22]

---

[14] Vol. II, p. 59, "Les Tentations, ou Eros, Plutus et la Gloire".
[15] *Idem.*, p. 61, "Le Crépuscule du Soir".
[16] *Idem.*
[17] *Idem.*, p. 102, "Déjà!"
[18] *Idem.*, p. 167, "Le Théâtre de Séraphin".
[19] *Idem.*, p. 179, "Le Théâtre de Séraphin".
[20] *Idem*, p. 184, "Le Théâtre de Séraphin".
[21] *Idem.*, p. 196, "L'Homme-Dieu".
[22] Vol. III, p. 29, "L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix".

Elsewhere, in speaking of the same painter, he translates shades of color in musical terms:

"la justesse et l'harmonie du ton."[23]

There is another more striking example of his manner. The critic is remarking on "Le Sultan du Maroc entouré de ses gardes et de ses officiers" by Delacroix:

"En effet, déploya-t-on jamais, en aucun temps, une plus grande coquetterie musicale? Véronèse fut-il jamais plus féerique? Fit-on jamais chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies? un plus prodigieux accord de tons nouveaux, inconnus, délicats, charmants?"[24]

It seems almost certain that this picture is extremely vivid, and more artistic, perhaps, because of the musical element introduced in interpreting it to his readers.

He says, in connection with Etex, in his "Curiosités Esthétiques":

"et que la couleur est une science mélodieuse."[25]

. . . . . .

"Nous comprendrions plutôt qu'un musicien voulût singer Delacroix,—mais un sculpteur, jamais!—O grand tailleur de pierre! pourquoi voulez-vous jouer du violon?"[26]

Of Corot he speaks thus:

"C'est qu'il sait être coloriste avec une gamme de tons peu variée,—et qu'il est toujours harmoniste."[27]

. . . . . .

"il compose toujours parfaitement bien."[28]

Thus, constantly, he is comparing artists to musicians, either

---

[23] Vol. IV, p. 10, "Tableaux d'histoire. Delacroix. Dernières paroles de Marc-Aurèle".
[24] *Idem.*, p. 12, "Tableaux d'histoire".
[25] *Idem.*, p. 36, "Etex."
[26] *Idem.*
[27] *Idem.*, p. 55, "Paysages". Corot.
[28] *Idem.*

composers or virtuosi, and the technique of the former to that of the latter. Such a procedure clarifies and enriches the mental image or conception of the object. A few more illustrations in the same category as the above citations will support this point.

"Coloristes transcendants qui connaissent à fond la science du contre-point:"[29]

"Quand le grand foyer descend dans les eaux, de rouges fanfares s'élancent de tous côtés, une sanglante harmonie éclate à l'horizon, et le vert s'empourpre richement. Mais bientôt de vastes ombres bleues chassent en cadence devant elles la foule de tons orangés et rose tendre qui sont comme l'écho lointain et affaibli de la lumière. Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur."[30]

"On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie, et le contre-point."[31]

The musical terms that he employs in describing the human body or its parts are vivid. They seem to add overtones to the ordinary way of speaking about things and render the total result more moving and interesting. The whole effect seems to be increased thereby:

"Mon cœur, comme un tambour voilé,
Va battant des marches funèbres."[31]

Here he compares the heart to a musical instrument, "the muffled drum." Baudelaire's sense of logic is shown by his choice of the drum to represent the heart.

The harmony of the body is expressed in these terms:

"Et l'harmonie est trop exquise,
Qui gouverne tout son beau corps,
Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords."[32]

---

[29] *Idem.*, p. 86, "De la Couleur".
[30] *Idem.*, p. 87, "De la Couleur".
[31] Vol. I, p. 118, "Le Guignon".
[32] *Idem.*, p. 162, "Toute Entière".

Note the poignancy of this line:

"Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige."[33]

An interesting passage where the heart is again compared to a musical instrument is the following:

"Non, il n'est pas d'archet qui morde
Sur mon cœur, parfait instrument,
Et fasse plus royalement
Chanter sa plus vibrante corde."[34]

In speaking of the whole being, Baudelaire has said:

"Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,"[35]

There are many other striking metaphors:

"Elle cherchait dans l'œil de sa pâle victime
Le cantique muet que chante le plaisir."[36]

"tous les échos de la mémoire, si on pouvait les réveiller simultanément, formeraient un concert."[37]

"Car le clavier du sentiment est chez notre poète (Théophile Gautier) beaucoup plus étendu qu'on ne le croit généralement."[38]

In closing this section of our discussion I shall cite a few of the less common applications of musical expressions:

"Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies."[39]

---

[33] *Idem.*, p. 170, "Harmonie du soir".
[34] *Idem.*, p. 177, "Le Chat".
[35] *Idem.*, p. 221, "L'Héautontimorouménos".
[36] *Idem.*, p. 386, "Femmes damnées".
[37] Vol. II, p. 308, "Le Palimpseste".
[38] Vol. III, p. 164, "Théophile Gautier".
[39] Vol. I, p. 108, "Correspondances".

Who but a poet like Baudelaire would compare a perfume to the sound of the oboe?

"Les miroirs, les métaux, les étoffes, l'orfèvrerie et la faïence y jouent pour les yeux une symphonie muette et mystérieuse."[40]

Another novel application of his method, it seems to me, is found in these lines:

"De lourdes pendeloques gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles."[41]

Life seems to have been added to the picture the poet wished to paint. Action, sound; some vital quality appears to invest the lines and make them live.

"Quelle fanfare de lumière."[42]

Here is another example of the type of expression which he so constantly uses. This time it is applied to literary criticism:

"Voici l'historique charge de la cavalerie chantée par la trompette héroïque d'Alfred Tennyson."[43]

" il entendra cette forte mélodie parfumer l'air de sa senteur originelle."[44]

In the above quotation Baudelaire speaks of the perfume of music as he has spoken before of the music of perfumes.

Here we find a different example:

" La Révolution de Février . . . augmenta les vibrations de la corde populaire."[45]

In writing of Leconte de Lisle and his style of poetry, he says:

---

[40] Vol. II, p. 47, "L'Invitation au Voyage".
[41] *Idem.*, p. 70, "La Belle Dorothée".
[42] Vol. III, p. 61, "L'Œuvre et la Vie d'Eugène Delacroix. III Peintre de la Vie Moderne".
[43] *Idem.*, p. 75, "Les Annales de la Guerre".
[44] *Idem.*, p. 182, "Théophile Gautier".
[45] *Idem.*

"Il joue du rythme avec ampleur et certitude, et son instrument a le ton doux, mais large et profond de l'alto."[46]

In his article entitled "Méthode de Critique", he mentions:

"Le doctrinaire du Beau . . . dont les doigts crispés, paralysés par la plume, ne peuvent plus courir avec agilité sur l'immense clavier des correspondances . . ."[47]

In his "Œuvres Posthumes" occur the expressions:

"le tocsin des souvenirs amoureux."[48]
"dont la voix parlait aux importuns avec le retentissement d'une trompette."[49]

These illustrations are intended to show what is meant by the expression, the *musicality of Baudelaire.* Hundreds of similar expressions along with the more commonly found are listed in Appendix I where an attempt has been made to group them logically for easier reference.

The relationship between the sound expressed and the general tone, spirit, or atmosphere of the piece must also be considered. Baudelaire uses the musical sounds which correspond or harmonize with the pervading atmosphere of his picture or thought, or else he uses opposite, contrasting sounds, in order to emphasize or bring out more poignantly the desired feeling or mood.

The first poem in his "Fleurs du Mal" entitled "Au Lecteur"[50] seems to have for its general theme *l'Ennui,*—gloomy, sad, depressing, futile ennui. It will be seen that the poet's sound pictures correspond or harmonize with the theme.

"Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons
Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes.
. . . . . .
Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants,
Dans la ménagerie infame de nos vices."

---

[46] Vol. III, p. 348, "Leconte de Lisle".
[47] Vol. IV, p. 200.
[48] "Œuvres Post.", p. 79.
[49] *Idem.*, p. 241.
[50] Vol. I, p. 96.

The phrase "sourdes plaintes" suggests something gloomy and depressing. Of course, it is used in speaking of death. And "ennui" is even more ugly and evil than any of the yelping, howling, growling monsters of the whole menagerie of our vices, and this concept is expressed in oppressive, even terrifying sounds. They reinforce the effect of the poem on the reader and greatly contribute to creating and maintaining the necessary and desired emotional response.

In the poem "Correspondances",[51] note how the musical phrase or simile "doux comme les hautbois" fits into the general tone of the piece. The first image evokes a temple, echoing with very faint murmurs of prayers. The next picture is that of a peaceful forest, with only a faint rustling. Then long echoes are heard, faint and distant. Perfumes and colors, silent things, soothing images. Green prairies, possibly softly billowing in the gentle breeze. Then the caressing, soothing tone of the symbolically pastoral oboe. They all seem to possess the same quality or rather similar qualities, fitting thus into the general atmosphere of quiet, rest, and senses subtly pleased with the calm sound, pervading perfumes, and colors restful to the eye.

This use of musical sound is again shown in "Le Guignon".[52] "Un poids si lourd", "sépultures célèbres," "cimetière isolé", "joyau enseveli", "les ténèbres et l'oubli," "solitudes profondes", are the outstanding expressions occuring in the sonnet. What musical terms has Baudelaire used to harmonize with these gloomy, forlorn, heartbreaking, despairing pictures? Simply these: "tambour voilé" and "marches funèbres". The lines are:

> "Vers un cimetière isolé,
> Mon cœur, comme un tambour voilé,
> Va battant des marches funèbres."

His musical words again contain the spirit of the poem and help perpetuate the pervading gloominess. It seems as though they add also a deeper, stronger tone to the feeling of the poem. It

---

[51] Vol. I, p. 108.
[52] *Idem.*, p. 118.

is worthy of note that in "Le Guignon", the poet has appealed to the sense of touch ("soulever un poids si lourd"); to the sense of sight ("loin des sépultures célèbres, vers un cimetière isolé, mon cœur, . . . va"); also in ("maint joyau dort enseveli", "loin des pioches et des sondes"); to the sense of smell ("son parfum doux comme un secret"); and to the sense of hearing in the three lines cited.

When the Démon asks the poet what he considers the sweetest of all beautiful things, the latter replies that it is his soul. He personifies his soul and gives it human attributes which appeal to the various senses. One line to the visual ("Elle éblouit comme l'Aurore"), one to the sense of smell ("Comme sa voix fait le parfum"), then several musical terms to describe the body and the breath:

"Et l'harmonie est trop exquise,
Qui gouverne tout son beau corps,
Pour que l'impuissante analyse
En note les nombreux accords.

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix le parfum."[53]

Notice the transposition of application in the last two lines. The most arresting and penetrating characteristic of this description seems to be the musical element. "Haleine" produces "musique," "voix" produces "parfum".

In "Réversibilité"[54] we find the stanza beginning, "Ange plein de bonté, connaissez-vous la haine" which contains the following expressions, "la haine", "les poings crispés dans l'ombre", "les larmes de fiel", "la Vengeance", "son infernel rappel". They are all, it appears, of the same color or quality. They fit together without clashing. If Baudelaire had omitted the two awesome lines,

---

[53] Vol. I, p. 161, "Toute Entière".
[54] Vol. I, p. 165.

"Quand la Vengeance bat son infernal rappel,
Et de nos facultés se fait le capitaine?"

the impression produced by the stanza would have been impaired. That fateful drum-call to arms, the sounding of assembly, adds a mysterious strength and vigor to the picture and the idea.

Observe the effect of the sound element in "Confession".[55] Of course, it is quite possible that this element would not strike the attention of the casual reader and that its effect and force might be lost on him. The effect would appear to depend upon the receptivity of the reader, the nervous responses set up in his nature by sympathetic vibration, the degree to which he is "sensible" to these varied stimuli. Whether Baudelaire was writing for others or was merely expressing his ideas in the form most natural to him, he knew the strength of musical expression, he used it as his special tool, and frequently and skillfully as only a master could.

One may see how permeated this poem is with music:

"De vous, riche et sonore instrument où ne vibre
Que la radieuse gaieté,

. . . . . .

"De vous, claire et joyeuse ainsi qu'une fanfare
Dans le matin étincelant,
Une note plaintive, une note bizarre
S'échappa, tout en chancelant

. . . . . .

Comme une enfant chétive, horrible, sombre, immonde,

. . . . . .

Pauvre ange, elle chantait, votre note criarde:

. . . . . .

Que c'est un dur métier que d'être belle femme,
Et que c'est le travail banal
De la danseuse folle et froide qui se pâme
Dans un sourire machinal."

The picture of the dancer is striking. Each of these musical ex-

[55] *Idem.*, p. 167.

pressions harmonizes with and contributes to the atmosphere, the spirit of the piece.

Another interesting illustration is to be seen in "Le Chat"[56]. Here are the sound qualities with which he endows the animal, and the effect produced upon the poet:

"Quand il miaule, on l'entend à peine,
. . . . . .
Tant son timbre est tendre et discret;
Mais que sa voix s'apaise ou gronde,
Elle est toujours riche et profonde.
. . . . . .
Non, il n'est pas d'archet qui morde
Sur mon cœur, parfait instrument,
Et fasse plus royalement
Chanter sa plus vibrante corde,

Que ta voix, chat mystérieux,
. . . . . .
Aussi subtil qu'harmonieux."

In the "Cloche Fêlée"[57] we find many sounds fitting like jewels into the poem. "Bruit des carrillons qui chantent", "la cloche au gosier vigoureux," "jette . . . son cri religieux", "de ses chants peupler l'air", "sa voix affaiblie".

"Spleen" (LXXV)[58] contains the following pictures: "Pluviôse", "un froid ténébreux", "pâles habitants d'un voisin cimetière", "mon chat", "la gouttière", "triste voix", "fantôme frileux", "la dame de pique", "sinistrement", "amours défunts". The musical sounds which accompany the preceding drab pictures are

"Le bourdon se lamente, et la bûche enfumée
Accompagne en fausset la pendule enrhumée."

The poem "Obsession"[59] has all the sounds and musical ex-

[56] Vol. I, p. 176.
[57] *Idem.*, p. 210.
[58] *Idem.*, p. 211.
[59] *Idem.*, p. 217.

pressions in the first stanza, thus setting the tone. "Des cathédrales", "hurlez comme l'orgue", "vibrent de vieux râles", "les échos de vos De profundis". The first of these four expressions is cited only to show that the other three belong to it and amplify it.

Subtle touches of color and life are added to "Les Petites Vieilles"[60] by the references to the dance, the military band, and the warlike song.

In "Le Crépuscule du Soir"[61] one hears "les cuisines siffler", "les théâtres glapir", "les orchestres ronfler". Sounds of evening are placed in their proper setting and contrasting to this "Le Crépuscule du Matin"[62] which contains sounds of morning such as "la diane chantait dans les cours des casernes", "le vent du matin soufflait", "le chant du coq".

In his series of poems on the "Vin", Baudelaire uses likewise the appropriate musical pictures. In "L'Ame du Vin"[63] he gives the effects of the wine: "l'âme du vin chantait dans les bouteilles", "un chant plein de lumière et de fraternité", and

> "Entends-tu retentir les refrains des dimanches
> Et l'espoir qui gazouille en mon sein palpitant?"

All these applications seem to fit closely the idea. The mood, the situation seem to call forth the most fitting similes and powerful figures. After examining all of them, one is led to the conclusion that they were chosen by Baudelaire with the greatest care so that the language would completely harmonize with the idea. This practice is continually found in other compositions than those included in the "Fleurs du Mal". How quickly, for example, he gives the tone in "Le Vieux Saltimbanque"[64]:

"Les baraques se faisaient, en vérité, une concurrence formidable: elles piaillaient, beuglaient, hurlaient. C'était un mélange de cris, de détonations de cuivres et d'explosions de fusées.

. . . . . .

[60] *Idem.*, p. 247.
[61] *Idem.*, p. 254.
[62] *Idem.*, p. 270.
[63] *Idem.*, p. 275.
[64] Vol. II, p. 37.

Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas."

Examples like these show that not only in his poetry, but elsewhere throughout his works, wherever occasion seemed to demand, he used a musical vocabulary.

III

Evidences of the Musical Mentality of Baudelaire

A valuable source of information about Baudelaire's musical vocabulary is to be found in the text of the 1861 edition of the "Fleurs du Mal"[1] containing the variants of the poems in the 1857 edition. Let us examine some of the important changes in his use of words and try to discover the cause.

In "Mœsta et Errabunda", as it appeared in the *Revue des Deux Mondes* (1er juin, 1855), we find this verse; "Quel démon a doté la mer, rude chanteuse". In the 'Fleurs du Mal" (both the 1857 and the 1861 editions) the line has been changed in one respect, and that a very enlightening one: 'Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse." The difference felt between "rude" and "rauque" is obvious. The former is vague and, furthermore, can be applied to many things. The latter is limited in its meaning and application, and is rarely used except to refer to the human voice. It gives a sound quality, a musical value to the voice it describes. The former word does not harmonize with "chanteuse", and the change is undoubtedly effective.

In the same edition of the poem we may note the verse: "Les violons mourant derrière les collines". In the 1861 text it has undergone the following change: "Les violons vibrant derrière les collines". Instead of the dark "mourant" we hear and feel the higher pitched sound of the violin in the vowel i of "vibrant", a word full of life and musical suggestiveness.

"Le Paysage", published in *Le Présent* (15 novembre, 1857), contains the line: "Leurs chants mélodieux emportés par le vent". Apparently he considered "chants mélodieux" gay for the subdued tones of the rest of the poem. He therefore changed them in the 1861 text to "Leurs hymnes solennels emportés par le vent" in order to give more dignity and solemnity to the scene.

---

[1] "Fleurs du Mal". Texte de 1861 avec les variantes de 1857 et des *Journaux et Revues*. Charpentier, 1923.

In "Les Petites Vieilles", as published in the *Revue Contemporaine* (15 septembre 1859), we find the verse: "Pour entendre un de ces concerts sonnant de cuivre". This was replaced in "Les Poètes français" of 1863 by "Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre". Notice the pleasing effect of the second which gives the quality of the "cuivre". The effect is secured by changing to a definite musical quality, the mellowness, the full tone of the brass.

In the following example one can see the double change of a word: each change making the sound more distinct and musical, and also increasing the volume. It occurs in "Crépuscule du Soir" as published in *La Semaine Théâtrale* (ler février 1852): "Et ferme ton oreille à ce bouillonnement." It appears as "Et ferme ton oreille à ce bourdonnement" in the edition of Fontainebleau, 1855. One can observe the vividness obtained by the use of a musical term. In "Fleurs du Mal," both the 1857 and the 1861 editions, it occurs as "Et ferme ton oreille à ce rugissement". Here the sonorous climax of the crescendo is reached.

In "La Béatrice" of "Fleurs du Mal" (1857), we read: "Mon orgueil aussi haut que les monts recevrait sans bouger le choc de cent démons". In the text of 1861, Baudelaire changed it completely and brought in a very clear sound-word: "Domine la nuée et le cri des démons".

In the *Revue Contemporaine* (28 février 1861), we find the verse: "A cette belle voix je dis: Oui! C'est d'alors". In *l'Artiste* (ler mars 1862) it occurs as: "Tout de suite et toujours! criai-je. C'est d'alors". In *Le Parnasse Contemporain* (1866) it is changed to "Je te répondis: 'Oui!' douce Voix! C'est d'alors". Finally in "Les Épaves" (1866) he carries still further the revision changing the punctuation only: "Je te répondis: 'Oui! douce Voix!' C'est d'alors". No musical connotation appears in the second form of the verse. In the third version he expresses the idea in terms of the voice, and this time with a more definite quality than "belle", namely, "douce". He retains this word in the final rendering, with a change in punctuation.

Baudelaire—thinking in musical terms and choosing musical words with which to clothe his thought—seems unable to escape

from them. They seem so completely a part of his nature that his use of musical terms gives no evidence of affectation.

A comparison of his translations from Poe with the original text also yields interesting results. In the "Murders in the Rue Morgue" Poe says: "while his voice, usually a rich tenor, rose into a treble". The word *treble* refers to the notation of the voice parts. The higher parts of the tenor are among the notes recorded on the treble staff. Poe describes the voice by a term of notation used to locate the tone when written on paper. Baudelaire translates the passage as follows: "Et sa voix—une riche voix de ténor, habituellement—montait jusqu'à la voix de tête." He has not used the word *treble* nor its French equivalent. He has rendered the idea by indicating the upper registers of the human voice. The high tenor is a "head tone", and this is the logical translation used by Baudelaire. Poe's term was less exact; Baudelaire made it exact without changing the image.

Poe, in speaking of the voice in the "Rue Morgue", writes: "but his voice, although by no means loud, had that intonation which is commonly used in speaking to someone at a great distance." Baudelaire translates: "mais sa voix, quoique montée à un diapason fort ordinaire". Here we have clearly a bit of evidence that the translator thinks in technical musical terms. Such a translation presupposes some technical knowledge of music. Open diapason has a loud, clear, pure sound; closed diapason is clear and mellow but not loud, more like a rich voice. Presumably he had the latter sort in mind when he says "diapason fort ordinaire".

In Poe's "Morella" we read: "I could no longer bear the low tone of her musical language." Baudelaire renders this: "Je ne pouvais plus supporter . . . le timbre profond de sa voix musicale." Again the French poet is more accurate by his use of technical musical terms applied to the human voice. Poe says "musical language". Baudelaire with his keen musical sense realizes that it is of Morella's voice that one speaks, not of her words. Notice also the word "timbre" for *tone*. Why not use the word "ton" when the English says *tone?* Because a tone is a particular note emitted in a particular way. Poe was doubtless

thinking of the permanent, characteristic quality of Morella's voice. Baudelaire felt this as "timbre" and therefore so expressed it.

Again in "Ligeia", for "the thrilling and enthralling eloquence of her low musical language" we find "sa profonde parole musicale". In "Metzengerstein" we find the words "floated away in the mazes of an unreal dance to the strains of imaginary melody" translated as "flottaient au loin dans les méandres d'une danse fantastique aux accents d'une mélodie imaginaire". The word that attracts one's attention is "accents" for "strains". The latter word refers to tunes or melodies or sounds. But since a dance is described, Baudelaire refers to the rhythmic element, the accentuation of the music. We dance to rhythmic beats, not to strains of music.

In "The Bat in the Belfry" Poe says: "while he cut a fandango here, and a whirligig there, he did not seem to have the remotest idea in the world of such a thing as keeping time in his steps". For the last phrase Baudelaire used only the term "aller en mesure". More significant is the rendering of "dropping their voices" farther on: "laissant tomber leurs voix en cadence". Baudelaire has added the musical idea contained in "en cadence" because he believed the situation called for it.

Thus we see that Baudelaire cleared up certain vague or general terms of expression in the works of Poe when he translated them into the French language.

In studying Baudelaire one naturally asks how much he owes to Poe—if anything—either in actual material or in his aesthetic attitude. To what degree and in what ways was he influenced by his reading and study of Poe's works? This is very difficult to determine definitely since influence is intangible and defies exact measurement.

Critics have discussed at length this alleged influence of Poe upon Baudelaire. Some have accused Baudelaire of actual plagiarism; some have claimed that he imitated Poe in much of his work; others have said that he learned many things from Poe, especially his technique and style; a few believe that he owed nothing, or very little to Poe. I shall limit myself to quoting only

a few of these views. In our study we are only concerned directly with the influence of Poe upon his use of musical terms.

Crépet, in his *Étude Bibliographique*, found in the "Œuvres Posthumes de Baudelaire"[2], writes:

"Dès 1847 il avait eu les premières traductions des nouvelles du conteur américain, à mesure qu'elles paraissaient dans les journaux français, et il avait été pénétré non seulement d'une admiration profonde, mais d'une ardente sympathie pour le puissant et original écrivain qui venait de lui être révélé."[2]

"Il y a lieu de s'en étonner, quand on réfléchit que son enthousiasme pour Edgar Poe et la persévérance qu'il mit pendant dix-sept ans (de 1848–1865), à écrire sa belle traduction des œuvres du grand romancier américain, témoignent d'une prédilection singulière pour l'art du conteur. On se demande quelle fatalité l'empêcha de rivaliser avec son modèle. . . .

. . . . . .

"Par certains côtés, il eût offert une grande ressemblance avec Edgar Poe; c'était la même imagination sombre et tragique, constamment obsédée par la vision du surnaturel et le rêve de l'invisible, mais sans le poétique idéalisme qui nous ravit chez le conteur américain."[3]

One can accept with a great deal of certainty what Baudelaire himself has said about the matter in his letters to several of his compatriots. To Armand Fraisse he wrote in the year 1858:

"Je puis vous marquer quelque chose de plus singulier et de presque incroyable. En 1846–1847 j'eus connaissance de quelque fragments d'Edgar Poë. J'éprouvai une commotion singulière. Je trouvai—croyez-moi, si vous voulez—des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poë avait su combiner et mener à la perfection."[4]

Six years later, in a letter he wrote to M. Thoré to defend Manet against the charge of having copied Goya, we find that Thoré doubted whether such "geometrical parallelisms" could present themselves in nature. Then Baudelaire asked him to

---

[2] P. lv.
[3] *Idem.*, p. 34 (footnotes).
[4] Lettre à son ami A. Fraisse, en 1858. "Lettres de Baudelaire", Paris, *Mercure de France*, 1907, p. 176.

consider the situation between himself and Poe. Had he not been much accused of imitating Poe?

"Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poë? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai ouvert un livre de lui, j'ai vu, avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases, pensées par moi et écrites par lui, vingt ans auparavant."[5]

Baudelaire may have been struck by the use of refrain in Poe, the rhythm and swing of his verse, and may even have attempted to follow the same procedure in some few of his own poems. But as to the material itself, and especially the vocabulary, the evidence points to the conclusion that his literary theory was firmly formed by 1847 and would scarcely be seriously affected by Poe's theories.

Several critics seem to feel that it is sympathy rather than influence that binds them the one to the other[6]. Others suggest that perhaps Poe merely reinforced the opinions already held by Baudelaire[7]. A few have used the extreme term "plagiat" in discussing his indebtedness to Poe. Patterson, in discussing Poe's influence, says:

"Ce ne fut pas un plat imitateur, mais cet homme aux idées originales ne fit que les exprimer d'après les conceptions de l'esthétique de Poe; de sorte que les ressemblances entre leurs poèmes n'offrent qu'un caractère très général qui ne porte pas atteinte à l'originalité de Baudelaire comme poète et laisse sa poésie la plus originale de son époque."[8]

"C'est-à-dire qu'après avoir relevé entre les deux poètes une ressemblance quelconque, nous ne saurions spécifier dans quelle proportion cette ressemblance est due à un goût inné de Baudelaire ou à l'entraînant exemple de Poe. En d'autres termes, il est difficile d'établir nettement quelle part est due à la conformité naturelle de leurs génies et quelle part à cette gravitation mystique qui s'appelle influence."[9]

---

[5] Lettre à Théo. Thoré (1864), *Idem.*, p. 362.
[6] "Baudelaire", Jules Lemaître, *Portraits Contemporains*, 1893, pp. 17-32.
[7] "Influence de Baudelaire", *Blackwood's*, vol. 193: pp. 412-419, Mar 1913.
[8] "Influence d'Edgar Poe sur Ch. Baudelaire", A. S. Patterson, Grenoble 1913, p. 92.
[9] *Idem.*, p. 95.

The above paragraph indicates how difficult is the measurement of that influence. Patterson admits that there is no clearly visible separation between what is Baudelaire's own genius and what he derived from Poe. He continues:

"Nous pouvons conclure qu'ils étaient nés, en réalité, sous la même étoile, et, s'il faut dire que Poe a une dette de reconnaissance envers Baudelaire pour sa fidèle traduction, il faut dire aussi, que le poète français ne doit pas moins à son ami d'outre-mer dont les idées ont éclairé et confirmé son propre génie."[10]

Charpentier believes such affinities as that of Baudelaire and Poe unique in the history of poetry. He believes that the former does not imitate the latter, nor assimilate Poe's ideas, but that he continues them[11].

Gonzague de Reynold believes that they had much in common and greatly resemble each other. He says:

"D'abord un art et des procédés identiques: musiciens l'un et l'autre, ils donnent une très grande importance au rythme, ils emploient fréquemment le refrain et l'alliteration. Ils aiment et recherchent le symbole. Ils ont le même goût pour l'étrange, l'artificiel, le mystérieux, le macabre."[12]

François Porché makes practically the same observation, but goes a bit more into detail:

"Ni pour sa sensibilité, ni pour son invention poétique, ni pour son goût, son tact littéraire et artistique, l'influence (de Poe) n'a été à proprement parler déterminante. Les vers, les morceaux critiques composés par Baudelaire antérieurement aux années 1846–1848, et qui portent déjà sa griffe, sont là pour l'attester."[13]

Baudelaire's friend Asselineau states that in 1845 nearly all the poems in "Fleurs du Mal" had been composed and that when the poet published them twelve years later, he made few changes.[14]. Paul Valéry concurs in this. We may assume that

---

[10] *Idem.*, p. 98.
[11] "La Poésie Britannique et Baudelaire", J. Charpentier, *Mercure de France*, 1921, vol. 147, p. 653.
[12] *Opus cit.*, p. 278.
[13] "La Vie Douloureuse de Charles Baudelaire", F. Porché, 1926, pp. 170-171.
[14] Cf. Chapter II, p. 24-25, citations 1 and 2 of this study.

almost all of Baudelaire's poetry was written by 1848 and we also know that before that year, other compositions had appeared, such as the "Salon de 1845", the "Salon de 1846", "Le Jeune Enchanteur", "La Fanfarlo", "Avis aux Jeunes Littérateurs", all of which contain a large number of musical expressions, even the most technical of them. It was not until about the latter part of 1846 or the beginning of 1847 that he became acquainted with Poe's works. Toward the latter part of 1848 or the beginning of 1849 he began to translate Poe. These translations were published at irregular intervals up to the year 1865. If one will examine the later poems (where dates are given), those after 1857, the "Salon de 1859", and the "Petits Poèmes en Prose", it will be seen that Baudelaire's technique or style has not changed from that of his works before 1847. This fact seems to support the opinion that Baudelaire owes very little—if anything—to Poe, in so far as his use of musical terms is concerned.

Baudelaire's interest in music is also shown by his critical writings. We know from his own account that he went deeply into the study of Wagner's music when it was first produced in Paris. He tried to fathom its mysteries and learn its meaning.

Féli Gautier, in speaking of Baudelaire's musical criticism, says:

"Baudelaire s'en fait l'apôtre (de Wagner). En avril 1861, il le défend, rageusement, à la Revue Européenne, contre les réquisitions indécentes de M. Fétis; avec Théophile Gautier, il revécut aux soirées des Italiens les batailles d'Hernani, et les concerts de l'Opéra furent pour eux de véritables mêlées où ils heurtèrent la niaiserie et l'insolence des ennemis prétentieux de Wagner. Baudelaire avait tout de suite pressenti la supériorité du compositeur que le public allemand célébrait comme un homme de génie, depuis quinze ans. . . . Baudelaire ensuite discutait les théories wagnériennes, les expliquait, avec la même science, la même sécurité, que lorsqu'il écrivait peinture, . . . il analysait la Tétralogie avec une complaisance affectueuse, et saluait en la fusion de la poésie et de la musique la naissance du Drame de l'avenir."[15]

---

[15] "Charles Baudelaire", Féli Gautier, 1904, pp. 76–77.

Henri de Régnier says of Baudelaire's criticism:

"De là chez Baudelaire un sens critique expert et suraigu et une haute curiosité intellectuelle qu'il appliquait simultanément à l'Art et à la Vie.

Sur la peinture, ses lucides travaux restent à lire, et telles pages sur Delacroix demeurent en leur invariable justesse, de même que ce qu'il écrivit sur Tannhäuser montre la plus définitive et la plus péremptoire perspicacité."[16]

The last phrase in regard to the Tannhäuser article is worthy of note, namely, that it "shows the most positive and decisive penetration or sagacity".

H. Peyre de Bétouzet, in his preface to "Pages de Critique de Baudelaire", speaks of his musical criticism and calls him "le critique musical, au sens prophétique, qui devine, avant tous les spécialistes et tous les initiés, le génie de Wagner":

"Prophète il l'est encore en musique, car il ne se montre pas moins assidu aux concerts qu'aux salons, et sa spacieuse et claire intelligence n'est pas moins ouverte aux choses musicales. Sa divination mesure toute l'ampleur du génie wagnérien trente années avant les apothéoses officielles."[17]

He appears to believe that it is mostly intuition on Baudelaire's part which gives such early insight into the genius of the composer. It would seem that all references to the subject of Baudelaire's contacts with musical matters indicate intuition plus a sound knowledge of musical values. Near the end of the "Notice" we find that Bétouzet does grant the knowledge of which mention has just been made. He writes:

"Non seulement il comprend et traduit à merveille tout le drame musical, non seulement il en démonte tous les ressorts techniques, mais surout il en restitue l'atmosphère et comme le rythme essentiel en véritable poète."[18]

This seems to presume a profound musical experience. It seems probable that such a deep musical sense must have affected his other writing.

---

[16] "Charles Baudelaire", H. de Régnier, *Entretiens pol. et lit.*, 1893, t. VI, p. 145.
[17] Classiques pour Tous edition, pp. 3, 5.
[18] *Idem.*, p. 5.

A reading of the poet's criticism will show that he is no beginner in the field of musical estimates. He had a sound knowledge of musical values. His keen mind, with its subtle power of assimilation, had been storing away musical impressions which culminated in his masterpiece of critical essay, "Richard Wagner et Tannhäuser à Paris" (le 18 mars 1861). This article was on a par with what any veteran music critic might have written. Crépet says of it:

"L'opuscule intitulé Richard Wagner et Tannhäuser (Revue Européenne, avril 1861) acheva de démontrer au public compétent que Baudelaire comprenait la question du grand style, dans tous les arts:"[19]

Paul Valéry calls attention to his musical knowledge, and says:

"Il est remarquable que le même homme, à qui nous devons ce retour de notre poésie vers son essence, est aussi l'un des premiers écrivains français qui se soit passionnément intéressés à la musique proprement dite. Je fais mention de ce goût, qui s'est manifesté par des articles célèbres sur Tannhäuser et sur Lohengrin, à cause du développement ultérieur de l'influence de la musique sur la littérature."[20]

Gonzague de Reynold says of Baude'aire's musical criticism:

"La critique musicale est représentée dans l'œuvre de Baudelaire par quelques pages seulement, mais elles sont magistrales: Richard Wagner et Tannhäuser à Paris.

C'était la première, l'unique fois que Baudelaire se hasardait en pleine critique musicale. Certes, il aimait, sentait, comprenait la musique: telle pièce des Fleurs du Mal ou tel poème en prose nous le démontrent; ce qui rend plus merveilleuse encore cette force subite d'intuition, d'intelligence."[21]

"Mais ensuite, il a voulu raisonner son admiration, connaître par l'intelligence, les causes de son extase. Il a repris les partitions, il s'est adressé à Liszt, à Wagner lui-même, à leurs commentaires, à leurs exposés doctrinaux."[21]

According to this critic, it is easily seen that Wagner's music

---

[19] "Charles Baudelaire", J. et Eu. Crépet, 1906, p. 143.
[20] "Fleurs du Mal" (1926), Préface de Paul Valéry, p. xxviii.
[21] *Opus cit.*, pp. 380-384.

enraptured Baudelaire by its spirituality and acted on him like an opiate. No study is more condensed and at the same time more clear than these pages of French musical criticism, and yet Baudelaire was only by accident a music critic.

He took pains to study music thoroughly. Weber and Beethoven had already taught him much, as he tells us in this celebrated article on Wagner, and from the latter he learned much more.

In his study of Wagner, Baudelaire explains the animosity aroused by Wagner's projected visit to Paris, the violent diatribes against him, the support of Théophile Gautier who had heard Wagner's music in Germany, all of which failed to convince the public of the importance of Wagner's innovations. Baudelaire tells how the people took sides and how the whole thing promised to be a battle of doctrines. He describes the types of pieces which Wagner used on his concert programs. He says that some of the public could not resist the appeal of Wagner's music which, in their cases, triumphed by its own power. It was averred by these people that, as a symphonist, as an artist translating by thousands of sound combinations the tumults of the human soul, Wagner stood with the very highest.

In this article Baudelaire says that he believes that music translates ideas in its own peculiar manner and by the means appropriate to it. The imagination of the hearer must complete the lacunes.

It is inevitable, he continues, that the more eloquent the music, the more swift and accurate the suggestion, the more chances there are that sensitive people will conceive ideas akin to those which inspired the artist.

The critic wishes to tell in his own words, after having read what the programs of Wagner's concerts and the book of Liszt have said on the overture to Lohengrin, what the effect on his imagination was like when he heard it for the first time, with eyes closed, and felt carried away from earth. Liszt's book had described Wagner's manner of producing effects and had then given his own interpretation of it.

Baudelaire then states his aim in writing the article. He would like to

". . . démontrer que la véritable musique suggère des idées analogues dans des cerveaux différents. D'ailleurs, il ne serait pas ridicule ici de raisonner à priori, sans comparaisons; car ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité."[22]

No musician, says the poet, has the talent of Wagner in painting space and depth, both material and spiritual. Many of the best minds of the time had noticed and commented on that feature. This composer, he continues, possesses the art of translating, by subtle gradations, all that is excessive, immense and ambitious in natural and spiritual man. He then observes:

"A partir de ce moment, c'est-à-dire du premier concert, je fus possédé du désir d'entrer plus avant dans l'intelligence de ces œuvres singulières. J'avais subi (du moins cela m'apparaissait ainsi) une opération spirituelle, une révélation. Ma volupté avait été si forte et si terrible, que je ne pouvais m'empêcher d'y vouloir retourner sans cesse. Dans ce que j'avais éprouvé il entrait sans doute beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avait déjà fait connaître, mais aussi quelque chose de nouveau que j'étais impuissant à définir."[23]

Baudelaire's powerlessness to define the new elements caused in him an anger and a curiosity mingled with a curious delight:

"Cependant, des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques, dans des morceaux tirés du même opéra, impliquaient des intentions mystérieuses et une méthode qui m'étaient inconnues. Je résolus de m'informer du pourquoi, et de transformer ma volupté en connaissance avant qu'une représentation scénique vînt me fournir une élucidation parfaite. J'interrogeai les amis et les ennemis. Je mâchai l'indigeste et abominable pamphlet de M. Fétis. Je lus le livre de Liszt, et enfin je me procurai, à défaut de l'Art et la Révolution et de L'Œuvre d'Art de l'Avenir, ouvrages non traduits, celui intitulé: Opéra et Drame, traduit en anglais."[24]

---

[22] Vol. III, Article on Richard Wagner, p. 196.
[23] *Idem.*, p. 198.
[24] *Idem.*, p. 199.

The general curiosity of the public was attracted to Wagner. Baudelaire says that he read all that was helpful in knowing the contributing influences in the life of the master. Wagner was a revolutionary in art. Baudelaire read in Wagner's notes that it had become impossible for him not to think in a double manner, poetically and musically:

"En feuillant la Lettre sur la Musique, je sentais revivre dans mon esprit comme par un phénomène d'écho mnémonique différents passages de Diderot qui affirment que la vraie musique dramatique ne peut pas être autre chose que le cri ou le soupir de la passion noté et rythmé."[25]

"Ce goût absolu (de Wagner), despotique, d'un idéal dramatique, où tout, depuis une déclamation notée et soulignée par la musique avec tant de soin qu'il est impossible au chanteur de s'en écarter en aucune syllabe, véritable arabesque de sons dessinée par la passion jusqu'aux soins les plus minutieux relatifs aux décors et à la mise en scène, où tous les détails, dis-je, doivent sans cesse concourir à une totalité d'effet, a fait la destinée de Wagner."[26]

Baudelaire says that Wagner confined himself to the domain of myth and legend, because it had the advantage of including only whatever any epoch or nation has that is purely human.

The poet remarks that he has heard many people draw from the great extent of Wagner's faculties and his vast critical knowledge a reason for mistrust in regard to his musical genius. The former believes the time ripe for refuting such an error and therefore proceeds to do so.

In the next section of the article, Baudelaire gives a detailed analysis of the overture to Tannhäuser. In spite of the great importance which he gives to the dramatic poem, the overtures of Tannhäuser and Lohengrin are perfectly intelligible even to one who is not acquainted with the libretto. In these two overtures, what they wish to express is brought out in the most visible, most colorful, most suggestive manner.

Everything is said, expressed, translated, by words and music in a way so positive that it is almost impossible to conceive another way of saying it. Baudelaire has already mentioned

---

[25] *Idem.*, p. 202.
[26] *Idem.*, p. 204.

certain melodic phrases whose persistent recurrence in different parts of the same work had strongly attracted his attention at the first concert. For example, the recurrence of the two principal themes of Tannhäuser, the religious motif and the voluptuous song which served to attract the attention of the hearer and put him into the state of mind similar to the actual situation. In Lohengrin, this mnemonic system applied more closely. Each personage is, as it were, blasoned by the melody which represents his moral character and the part which he is to play in the drama. Baudelaire then quotes Liszt's analysis of the two operas. Without poetry, Wagner's music would still be a poetic work endowed with all the qualities which go to make up well-made poetry; self-explanatory, because everything is so connected, joined together, reciprocally adapted.

The last part of the article sums up Wagner. Baudelaire asks the question: by what personal quality is Wagner distinguished from other great artists? In him are present two men, the methodical and the passionate man. Baudelaire believes that the master's music is marked especially by the nervous intensity, the violence of passion and will power. The music expresses with the softest or shrillest voice all that is hidden deepest in the heart of man. Because of his passionate energy, he is the truest painter of modern nature. Whatever subject he treats, it is with the highest solemnity of accent. He thereby adds something superhuman; by that passion he understands all and also makes one understand it. All that the words "volonté, désir, concentration, intensité nerveuse, explosion" imply, is felt and swiftly sensed in his works.

The following month Baudelaire wrote another article, a very short notice, headed "Encore quelques mots," in which he said that every great and serious work cannot take root in the human mind nor its place in history without keen struggle. To many people the adventure of listening to Tannhäuser must seem like an enigma. The principal cause, the dominant one is that Wagner's opera is a serious work demanding sustained attention, and not furnishing enough after-dinner pleasure. In France the time was ripe for venting pent-up emotions on the first passer-by who happened to be Wagner. Some dissatisfaction was caused by the fact that there was no ballet.

Baudelaire concludes by saying that more than one French composer will want to take advantage of the salutary ideas put forth by Wagner.

Thus we find that Baudelaire had many occasions to go deeply into the study of music from the critical point of view. He could not rest easy until he had discovered the cause of the deep impression that Wagner's music made on him. Things musical had a language of their own which spoke deeply to the poet.

Féli Gautier remarks:

"Aucuns n'excellèrent, comme Baudelaire, comme Wagner, à peindre l'espace et la profondeur matériels et spirituels. Baudelaire s'abîma en Wagner et y oublia sa grande tristesse, charmé, grisé de sons et de couleurs."[27]

There is deep interest in what Wagner said of Baudelaire whom he met from time to time at the receptions held at the former's home:

"The advances made me by the poet Baudelaire were in their way still more significant. My acquaintance with him began with a letter in which he told me his impressions of my music and the effect it had produced on him, in spite of his having thought till then that he possessed an artistic sense for coloring but not for sound. His opinions on the matter, which he expressed in the most fantastic terms and with audacious self-assurance, proved him, to say the least, a man of extraordinary understanding, who with impetuous energy followed the impressions he received from my music to their ultimate consequences. He explained that he did not put his address to his letter in order that I might not be led to think that he wanted something of me. Needless to say, I knew how to find him, and had soon included him among the acquaintances to whom I announced my intention of being at home every Wednesday evening.[28]

A tribute like this, coming from the pen of Richard Wagner, certainly supports the statement that Baudelaire's musical sense was far above the average and therefore it is quite natural that his poetry should reveal it.

Baudelaire's masterpiece of musical criticism shows, to a large extent, how great the part played in his life by music, and how truly he was a great "musicien dans l'âme".

---

[27] "Charles Baudelaire", Féli Gautier, 1904, p. 79.

[28] "My Life", Richard Wagner, authorized translation, New York, 1911, p. 730.

IV

Statistics and Conclusions

Can a little more light and truth be shed on the mind and heart of Baudelaire, or on his methods of artistry, by using a few statistics? In considering his works in detail, some significant facts appear. In his complete "Fleurs du Mal", sixty-six poems out of one hundred and fifty-eight contain terms belonging to the field of music in general, references and allusions to instruments, the voice, dances, in one case to a composer, and in many others to very strong, distinct sounds in Nature and city life which, though not formal music, show the emotions which they stirred in the poet, the way in which they affected him. His auditive sense is acutely sensitive even to the slightest sounds.

Several of his poems have musical titles. For example: "Hymne à la beauté", "De profundis clamavi", "Harmonie du soir", "Chant d'automne", "Hymne", "Chanson d'après-midi", "La Musique", "Danse macabre". Then there are two which have to do with sounds: "La Cloche fêlée" and "L' Horloge".

Considering his writings statistically, we find the following facts. In his entire production, collected into four volumes, and a fifth of notes and correspondence, not including any of his translations of Poe, there is a total of six hundred and ninety-four distinct references to music, musical sound, the dance, etc. Some are used literally and others figuratively. This number includes music in all its phases. The attempt has been made to classify all these references into certain groups, for the purpose of getting a better view of Baudelaire's knowledge and ready command of the musical vocabulary which he uses to convey his thoughts and suggestions. (See Appendix A, p. 63.) They have been arranged under the following categories: Voice, including types of voice, names of songs, hymns, etc.; Instruments, their names and sounds; Technical expressions, which belong essentially to musical nomenclature; Abstract ideas, professional references, etc.; Names, including those of composers, singers, and other musicians; Dance, including performers, the ball, the bal-

let, various steps, etc.; and lastly, the Sounds, both those of Nature and the daily round.

A tabulation of the result shows:

Voice	149	references
Instruments	111	"
Technical	306	"
Names	12	"
Dance	30	"
Sounds	86	"
Total	694	

One finds in the Fleurs du Mal, for example, eighty-two similar references to perfumes and odors, or slightly over one-half of the total number of references (152) to musical terms and expressions.

Because of the newness of the use of olfactory sensations, odors and perfumes, in poetry and literature, the startling innovation of such a means of expression may have obscured, among readers and critics, the much greater use which he made of musical terms. Baudelaire seems to hear music, to dream of music, and then to express those thoughts or dreams in a musical way and with a technical musical vocabulary at his command. He perceives things as if through musical lenses and expresses many varied ideas by means of musical similes.

What he felt through music must have been acute, profound, and consequently permanent. He must have acquired the large technical and intimate knowledge of music which his works indicate that he possessed by constant exposure of his sensitive nature to music at first hand, from his delight in, his appreciation of, and meditation upon the inner meaning of the music which he heard. He was so attuned that, in a being so sensitive, "les nerfs ont l'intuition des symboles que la raison ne comprend pas".[1]

The inference may be drawn from these facts that Baudelaire showed a marked preference for musical concepts in expressing his ideas. The examples collected seem to show, also, where his

[1] "Le Symbolisme", André Barre, Paris, 1911, 1ère partie, Sec. 1, Art. 7.

greatest source of artistic stimuli lay, and corroborate the assumption that he was by temperament a real musician. As Ellis has so well said: "Only within recent years has it become clear to all that here a new revelation of the mysteries of human emotion was expressed with a firm hand that possessed the sense of form, with a voice whose music could thrill the nerves and awaken the hidden impulses of the heart."[2]

The two strictly musical terms "harmonie" and "mélodie" are used but 31 times (13+18) in the original auditive sense, while they occur 90 times (79+11) transferred to the visual sense.

Faithful to his guiding principle of "correspondances" Baudelaire not only seeks and cultivates the vocabulary pertaining to music and to the auditive sense, but he increases the potentialities of this device by transposing it into the sphere of the other senses. This paresthesis of musical terms seems to constitute an outstanding factor of his work.

If it has been shown that the strongest esthetic characteristic of Baudelaire was music, it would seem natural that this trait should have made a deep impression on contemporaneous poets or upon the generations immediately following. Brunetière has summed up as follows the part that music plays in the art of the Symbolist poets:

"M. Téodor de Wyzewa nous l'a dit, en prose et un peu plus clairement, dans une curieuse étude sur M. Mallarmé: 'La mélodie des premiers vers de M. Mallarmé a des emportements qui rappellent les thèmes juvéniles de Beethoven'. Et plus loin: 'La poésie doit être un art, créer une vie. Mais quelle vie? Une seule réponse est possible: la poésie, art des rythmes et des syllabes, doit, étant une musique, créer des émotions.' Et plus loin encore: 'Aux points saillants de ses poèmes, M. Mallarmé dispose les mots précis; c'est le sujet . . . Il apparaît clairement sous les modulations environnantes des syllabes musicales . . . malgré ses faiblesses, l'œuvre poétique de M. Mallarmé demeure aujourd'hui le meilleur modèle de ce que peut produire la musique des mots. Elle s'impose . . . par un charme indéfinissable, issu, je crois, de ces deux caractères: la propriété et la nécessité musicale!'

---

[2] "Human Baudelaire as revealed in his Letters", H. Ellis, *Living Age*, Mar. 9, 1918, vol. 296, pp. 624-29.

Retenez bien ces explications et ces comparaisons 'musicales'. Encore quelques années, et vous les verrez envahir la critique et la littérature; symbolistes et décadents, leur objet est de rivaliser avec la musique, et, par des moyens imités des siens, il s'agit de susciter des émotions musicales."[3]

"Nous sommes à la veille aujourd'hui d'une transformation nouvelle; et l'on dirait qu'après s'être approprié des moyens de la peinture, jusqu'à les posséder aussi bien ou mieux que les peintres eux-mêmes, la littérature veuille s'emparer maintenant de ceux de la musique. Cela déjà ne perçait-il point dans ces vastes symphonies auxquelles certains naturalistes aimaient à comparer leurs romans, comme aussi dans le langage dont se servaient quelques parnassiens pour indiquer leurs intentions? Développer un sujet, c'est maintenant exécuter des variations sur un thème et on ne passe plus d'une idée à une autre par des transitions, mais par une série de modulations. Aussi bien, sous ce rapport les titres qu'on préfère dans l'école décadente sont-ils assez caractéristiques: Romance sans paroles, de M. Paul Verlaine, Cantilène ou Complaintes de M. Jean Moréas ou de M. Jules Laforgue, les Gammes de M. Stuart Merrill. Et, lorsque l'on compare enfin le peu de profondeur apparente de leurs compositions, de leurs symphonies, ou de leurs sonates, avec ce qu'ils ont l'air entre eux d'y voir ou d'y entendre de symbolique et de mystérieux, il semble que Carlyle ait écrit pour eux cette page de ses Héros: 'Pour ma part, je trouve une signification considérable dans la vieille définition vulgaire que la Poésie est métrique, a une musique à elle, est un chant . . . Musical! Que de choses tiennent en cela! Une pensée musicale est une pensée parlée par un esprit qui a pénétré dans le plus intime de la chose, qui en a découvert le mystère le plus intérieur . . . La signification du chant va profond; —ne diriez-vous pas, en vérité, son traducteur et lui, qu'ils parlent décadent?— Qui est-ce qui, en mots logiques, peut exprimer l'effet que la musique fait sur nous? Une sorte d'inarticulée et d'insondable parole qui nous amène au bord de l'infini, et nous y laisse par moments plonger le regard . . . Voyez profondément, et vous verrez musicalement."

C'est justement la prétention ou l'ambition des symbolistes et des décadents. La chose qui est au delà, soupçonnée, et au besoin supposée plutôt qu'aperçue, vaguement sentie, par ses effets, plutôt qu'en elle-même, et plutôt que pensée, voilà bien ce qu'ils voudraient saisir.

Barbare que je suis, je ne connais ni ne goûte assez la musique pour oser pousser la comparaison, mais ce que je puis pourtant faire, c'est d'indiquer au moins combien de choses, dont on ne voit pas d'abord les liaisons, semblent

---

[3] "Nouvelles Questions de Critique", F. Brunetière, 1890, p. 314.

également procéder aujourd'hui de cette avidité de la sensation musicale. Par exemple, en général, ceux qui aiment et croient comprendre la poésie de M. Paul Verlaine et de M. Stéphane Mallarmé, sont ceux aussi qui aiment la peinture de M. Puvis de Chavannes et celle de M. Gustave Moreau, celle des primitifs ou des préraphaélites, d'Angelico ou de Mantegna, et la musique de Wagner, depuis le Parsifal jusqu'à la Walküre. En littérature ce sont ceux encore qui préfèrent, comme ils diraient, aux Odyssées trop précises, les mystiques Saint-Graals et les vagues Ramayanas . . .

Sur un thème initial donné, très général et très vague, ce sont autant de variations qui ne gênent pas, qui ne limitent point, qui favorisent, au contraire, en en multipliant la puissance, la liberté du rêve et l'épicuréisme de l'imagination. Auditeurs, spectateurs, ou lecteurs, n'est-ce pas dire qu'elles nous mettent 'dans un état d'âme" analogue à celui où nous met la musique? indéfinissable et profond, suggéré, non pas imposé—pour parler le langage d'une certaine science?—et dont l'indécision même où nous sommes de sa vraie nature, si c'est un 'état d'âme' ou un ébranlement de nerfs, un sentiment ou une sensation, fait une partie de son charme voluptueux et troublant?

D'autres que nous le diront mieux, trouveront pour le dire d'autres mots et d'autres métaphores, approfondiront la nature de l'émotion musicale, en mesureront le pouvoir expressif, donneront la formule enfin de ces 'transpositions d'art," comme Gautier, je crois, les a heureusement appelées"[4]

Maurice Barrès makes the following general remarks in his book on the aesthetics of Baudelaire:

"Pour tout homme sensé l'association du mot et de l'idée est tellement indissoluble, que l'opposition du fond et la forme, familière à des esprits superficiels, lui paraît une simple sottise; pour tout artiste, les résonances du mot et les nuances de l'idée ne se lient pas moins étroitement.

. . . . . .

Quel fin lettré un peu artiste ne sentira les évocations enfantines des mots primitifs, la muette somptuosité des liturgiques, l'angoisse des adverbes très longs qui suspendent la phrase!"[5]

If Baudelaire had a profound influence on those who came after him, it is quite possible that the musical element of his works was propagated and developed by some, at least, of those so-called "disciples" of his teaching.

---

[4] *Idem.*, p. 317.
[5] "La Folie de Charles Baudelaire", Maurice Barrès, 1926, p. 38.

Paul Valéry has said the following about him:

"Je puis donc dire que s'il est, parmi nos poètes, des poètes plus grands et plus puissamment doués que Baudelaire, il n'en est pas de plus important."[6]

In speaking of the influence of the "Fleurs du Mal" on Symbolism, Poizat says:

"Lorsqu'on le relit, on s'aperçoit que ce livre, l'un des plus grands du dix-neuvième siècle, a été le pivot sur lequel la poésie française a tourné irrésistiblement.

Le livre de Baudelaire annonçait un monde nouveau et une poésie nouvelle."[7]

Barrès concludes in his work:

"Baudelaire suggéra des curiosités nouvelles à l'esprit français, et dota notre langue des plus délicats procédés d'analyse."[8]

Valéry is no less emphatic in his affirmation:

"Mais la plus grande gloire de Baudelaire . . . est sans doute d'avoir engendré quelques très grands poètes. Ni Verlaine, ni Mallarmé, ni Rimbaud, n'eussent été ce qu'ils furent sans la lecture qu'ils firent des Fleurs du Mal à l'âge décisif."

. . . . . .

"Tandis que Verlaine et Rimbaud ont continué Baudelaire dans l'ordre du sentiment et de la sensation, Mallarmé l'a prolongé dans le domaine de la perfection et de la pureté poétique."[9]

In the work of an American critic we find this statement about Baudelaire's influence:

"Gifted as he was with the power of rhythmic effect and melodious sug-

---

[6] "Fleurs du Mal", 1926. Préface de Paul Valéry, p. viii.
Note: See p. 10, for reference to influence on Verlaine, Zola, and Huysmans. See p. 21 for reference to influence on Villiers-de l'Isle-Adam.

[7] "Le Symbolisme", A. Poizat, 1924, p. 47.

[8] *Opus cit.*, p. 100.

[9] "Fleurs du Mal", 1926, Préface, pp. xxix, xxx.

gestivity, he made the two elements, the macabre and the musical, powerful in the generation following his own.[10]

In a book entitled "The Influence of Baudelaire" by Turquet-Milnes,[11] we find interesting references to the influence that he exercised over the minds and works of later poets and writers.

Valéry says of that influence:

"Nous voyons aujourd'hui que la résonance, après plus de soixante ans, de l'œuvre unique et très peu volumineuse de Baudelaire emplit encore toute la sphère poétique, qu'elle est présente aux esprits, impossible à négliger, renforcée par un nombre remarquable d'œuvres qui en dérivent, qui n'en sont point des imitations, mais des conséquences et qu'il faudrait donc, pour être équitable, adjoindre au mince recueil des Fleurs du Mal plus d'ouvrages de premier ordre, et un ensemble de recherches les plus profondes et les plus fines que jamais la poésie ait entreprises."[12]

"La poésie de Baudelaire doit sa durée et cet empire qu'elle exerce encore, à la plénitude et à la netteté singulière de son timbre. Cette voix, par instants, cède à l'éloquence, comme il arrivait un peu trop souvent aux poètes de cette époque; mais elle garde et développe presque toujours une ligne mélodique admirablement pure et une sonorité parfaitement tenue qui la distinguent de toute prose."[13]

Another writer, translator, critic, and student of Baudelaire and his works speaks thus of his influence:

"Of men of letters of our age he was the most scrupulous. He spent his whole life in writing one book of verse (out of which all French poetry has come since his time), one book of prose in which prose becomes a fine art, some criticism which is the sanest, subtlest, and surest which his generation produced, and a translation which is better than a marvelous original. What would French poetry be today if Baudelaire had never existed?"[14]

The kinship between Baudelaire and Verlaine is strikingly presented in the statement:

---

[10] "Background of Modern French Literature", C. H. C. Wright, 1926 p. 290.
[11] New York, 1913.
[12] Préface, pp. xxvi, xxviii.
[13] *Idem.*
[14] "The Symbolist Movement", Arthur Symons, 1919, p. 114.

"French poetry, before Verlaine, was an admirable vehicle for a really fine, a really poetical kind of rhetoric. With Victor Hugo, for the first time since Ronsard . . . it had learnt to sing; with Baudelaire it had invented a new vocabulary for the expression of subtle, often perverse, essentially modern emotion and sensation."[15]

It is evident that Baudelaire had a real, a potent influence. How deep that influence was and the exact nature of it constitutes a vast field of investigation in itself. It would doubtless be possible to trace a direct influence of the use which he made of the auditive sense in his works.

---

[15] *Idem.*, p. 213.

APPENDIX A

THE MUSICAL VOCABULARY

In this appendix are listed all the different occurrences of expressions pertaining to musical language to be found in Baudelaire's works. There is no repetition of the same expressions. In a number of instances he has used the same phraseology. Every instance has been taken into account, however, in making up the total number. Here the different uses are listed and grouped for convenient reference.

Note: Edition used, "Œuvres Complètes" Lemerre, Paris, 1889-1892. Roman numerals refer to Volume; arabic to page in Volume. O. P. refers to "Œuvres Posthumes". Ed. by Eu. Crépet. O. P. C. refers to "Œuvres Posthumes". Ed. by Eu. Crépet; private correspondence.

A. The Names of Musical People Whom Baudelaire Mentions.

1. *Composers.*

"des fanfares étranges passent, comme un soupir de Weber" (I–112). "Un musicien a écrit 'l'Invitation à la Valse'"; (II–47). "Dans sa délicieuse étude sur Chopin, Liszt met . . ." (III–31). "ce poème me fait quelquefois penser à Beethoven" (III–169). "ces considerations qui ont poussé Wagner à . . ." (III–193). "beaucoup de ce que Weber et Beethoven m'avait fait comprendre" (III–198). "Beethoven a commencé à remuer les mondes de mélancolie" (III–333). "plaintive et profonde comme une mélodie de Weber" (IV–110). "Référer à Liszt." (O. P. 114).

2. *Virtuoso.*

"un guitariste qui voyagea longtemps avec Paganini" (II–339).

3. *Composer-performer.*

"Pierre Dupont chanter lui-même ses œuvres" (III–187).

4. *Theorist.*

"Barbereau, théoricien musical, et professeur au Conservatoire" (II–359).

B. References to the Dance.

1. *Steps and Styles of Dancing.*

"valse mélancolique" (I–170). "va . . . pirouettant" (I-223) la danse macabre" (I–259). "ses pieds dans une cadence précise" (II–392). "les valses subites de ce piano mystérieux". (II–374). "aux danses du dimanche" (II–71). "les poussant à des danses inconnues". (IV–288). "la plus aimable des danses de caractères" (IV–329).

2. *Dancers.*
"une danseuse éthérée, . . . habillée de blanc." (II–388). "Un groupe de nymphes se mit à danser" (II-434). "un danseur exécutant un pas de mathématiques!" (IV–157). "une danseuse, parvenue au sommet de son art." (IV–234). "la jeune fille . . . enlevée et balancée avec une légèreté harmonieuse" (IV–325). "les pointes des pieds correctement alignées comme celles d'un danseur" (IV–366).
3. *Animals Dancing.*
"un serpent qui danse" (I–141). "elles dansent comme des ours" (II–98).
4. *The Ball.*
"le bal de l'Opéra" (II–71). "dans un bal" (O. P. 71).
5. *Ballet.*
"un Ballet de fleurs" (I–379). "comme de petits baladins éthiopiens qui exécuteraient . . ." (IV–329).
6. *General References.*
"il jette en dansant" (I–375). "il ne dansait pas" (II–38). "elle donne envie . . . de danser" (II–97). "la danse est au-dessus de la musique" (II–392). "la danse peut révéler tout ce que la musique recèle de mystérieux" (II–392), "la poésie avec des bras et des jambes . . . la matière animée, embellie par le mouvement" (II–392).
7. *Peculiar Use.*
"qui font danser la lune sur l'herbe" (O. P.–62).

C. The Voice, Kinds and Qualities, Which Baudelaire Uses.

1. *Voices Described by Adjectives; Distinct Tones.*
"elle est riche et profonde" (I–176). "d'une voix argentine" (I–198). "d'une voix basse et rauque" (II–40). "le souvenir des contralti" (II–59). "d'une voix rauque et douce" (II–109). "une voix rauque et charmante" (II–124). "une voix hystérique et comme enrouée par l'eau-de-vie" (II–124). "cette voix du haschisch? grave, gutturale, profonde" (II–173). "d'une voix douce comme une musique" (II–436) "avec la voix la plus suave ou la plus stridente" (III–227). "l'écho mélodieux de la puissante voix" (III–335). "un son de voix claire, mais modeste et harmonieux" (IV–306). "à la voix rauque" (IV–366).
2. *Voices With Rather Vague, Indistinct Tones.*
"sa voix fait le parfum" (I–162). "ces voix, charmantes et funèbres" (I–328). "d'une voix chantante . . . "(II–57). "le mystère de sa voix" (II–59). "avec sa voix charmante et paradoxale" (II–59). "parlent avec une voix chantante" (II–94). "de belles voix" (III–187). "de cette voix si charmante" (III–337). "la voix juste et belle" (III–

187). "Tes reines de théâtres aux voix enchanteresses" (O. P. 11).

3. *Voices Described by the Use of Verbs.*

"sa voix s'apaise ou gronde" (I–176). "voix qui perle et qui filtre" (I–176). "sa voix s'enflait" (II–321). "la voix parlait . . . avec le retentissement d'une trompette" (O. P. C.–241).

D. Types and Kinds of Songs Named by Baudelaire.

1. *Religious.*

"ces Te Deum" (I–112). "chanter des Te Deum" (I–115). "des marches funèbres" (I–118). "de vos De profundis" (I–217). "leurs hymnes solennels" (I–231). "les refrains des dimanches" (I–275) "son antienne" (II–130). "des litanies" (II–312. "un sanctus" (II–321). "la musique solennelle des vêpres" (III–373). "le service funèbre" (IV–391). "un peu trop . . . de Jehovahs" (O. P. C.–279).

2. *Patriotic.*

"chants politiques et guerriers" (III–183). "la Marseillaise" (O. P.–52).

3. *Opera.*

"un opéra bouffe" (I–354). "un jour d'opéra" (II–195–196). "opéra-comique" (II–331).

4. *Other Forms of Song.*

"la divine symphonie" (I–221). "berceuse" (I–197). "le cantique muet" (I–386). "un chant de jubilation" "(II–319). "au chant des mariniers" (I–133). "une romance" (II–379). "une variation" (II–342). "de madrigaux mystiques" (O. P. C.–236). "les ariettes de Florian" (O. P.–58). "vos flonflons français" (O. P.–65).

E. Musical Instruments Which Baudelaire Mentions.

1. *Strings.*

"le violon frémit" (I–170), "les violons vibrant" (I–198). "au chant des violons" (I–260). "prêtre orgueilleux de la Lyre" (I–335). "un petit piano" (II–97). "violon et guitare" (II–339). "du violon ivre" (II–342). "de la Lyre couronnée" (II–423). "vagues échos de harpes . . . ." (II–425), "bruit de. . . violons" (O. P.–24). "Épinette et orchestre" (O. P.–65). "trop de luths, de lyres, de harpes" (O. P. C.–279).

2. *Woodwind.*

"doux comme les hautbois" (I–108). "fanfares de flûtes . . ." (II–423). "vagues échos . . . de flûtes" (II–425). "soupirs de la flûte" (I–218).

3. *Brass.*
"des clairons" (I–278). "Le son de la trompette" (I–370). "les cris enragés du clairon" (III–183). "le sifflement du fifre" (III–183). "son instrument a le ton doux . . de l'alto" (III–348). "ces clairons guerriers" (III–338). "le retentissement d'une trompette" (O. P. C.–241).

4. *Percussion.*
"comme un tambour voilé"(I–118). "ces doigts à castagnettes" (I–127). "ainsi qu'un tympanon" (I–159). "affolé de poudre et de tambours" (I–193). "bruit des carillons" (I–210). "la cloche au gosier vigoureux" (I–210). "le bourdon se lamente" (I–211). "sans tambours" (I–216). "comme un tambour qui bat la charge" (I–221). "ses cymbales" (II–97). "le son des clochettes" (II–184). "Tes tocsins" (O. P.–11). "une cymbale retentissante" (O. P.–122). "adapté aux carillons" (O. P.–52).

5. *The Orchestra or Band.*
"l'orchestre sonore" (I–185). "sans tambour ni musique" (I–216). "au chant des instruments" (I–260). "la musique des régiments" (II–34). "fanfare . . . de trompettes" (II–423). "Epinette et orchestre". (O. P.–65)

6. *Organ.*
"l'immense orgue" (I–197). "hurlez comme l'orgue" (I–217) "un orgue de Barbarie" (IV–391).

7. *Unclassified.*
"aux pendules-tableaux à musique" (IV–321).

F. Sounds of Nature and the Daily Life.

1. *Shouts and Cries.*
"au milieu des huées" (I–105). "ces cris sont un écho redit" (I–112). "c'est un cri répété par milles sentinelles" (I–112). "des cris plaintifs" (I–198). "son cri religieux" (I–210). "un cri lointain de l'humaine douleur" (I–282). "le cri des démons" (I–297). "par des cris aigres" (I–299). "du cri de la tourmente" (I–381). "le cri d'une girouette ou d'une enseigne" (I–390). "un vitrier . . . dont le cri perçant, discordant" (II–23). "un mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées" (II–37). "un grand hurlement, composé d'une foule de cris discordants" (II–61). "qu'un cri sauvage, ardent" (II–203). "leur progéniture criarde" (II–102). "une réunion de cris étourdissants ou ronflants" (IV–306). "les hauts cris" (IV–353). "ces gémissements, ces cris, ces râles" (O. P.–74). "le cri d'une émeute" (O. P. C.–234). "les tiercelets criards" (O. P. C.–235).

2. *Animal Sounds.*

"monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants"(I–96). "un long mugissement" (I–122). "quand il miaule" (I–176). "Tant son timbre (celui d'un chat) est tendre et discret" (I–176). "un affreux hurlement" (I–215). "fantôme vagissant" (I–343). "ses glapissements" (II–8). "elles piaillaient, beuglaient, hurlaient" (II–37). "cette sinistre ululation" (II–61). "le tapage des oiseaux" (II–67). "les chiens . . . gémissent de douleur" (II–70). "chacun des passagers gémissait et grognait" (II–102). "dans le bourdonnement d'une abeille" (II–191). "au ronron des chats" (IV–347). "beuglé comme un bœuf" (IV–354).

3. *Sounds of the City or Town.*

"hôpital tout rempli de mumures" (I–111). "la rue assourdissante . . . hurlait" (I–250). "les cuisines siffler" (I–254). "Au milieu de ce tohu-bohu et de ce vacarme" (II–11). "le bruit éclatant d'un palais de crystal crevé par la foudre" (II–24). "le roulement de quelques fiacres" (II–25). "le son de la clochette" (II–39). "les horloges sonnent le bonheur" (II–47). "le jacassement des petites négresses" (II–67). "la crépitation des coups de feu d'un tir voisin" (II–126). "l'explosion des bouchons de champagnes" (II–126). "le bourdonnement du monde" (II–382). "gémir les cloches" (II–392). "le grondement infatigable du canon" (III–183). "l'Angélus" (IV–237).

4. *Clocks.*

"les secondes . . . fortement et solennellement accentuées" (II–14). "le tic tac d'une horloge" (II–364). "la pendule enrhumée" (I–211).

5. *Sobs.*

"fleuve invisible, avec de sourdes plaintes" (I–96). "Que cet ardent sanglot qui roule d'âge en âge" (I–113). "au bruit de cette plainte" (I–121). "poussait un flamboyant soupir" (I–375). "des soupirs rauques et profonds" (II–175). "pour engloutir mes sanglots apaisés." (I–377).

6. *Trinkets, jewelry, etc.*

"ses bijoux sonores" (I–375). "de lourdes pendeloques gazouillent" (II–70). "chapelets murmurants" (O. P. C.–236).

7. *Nature.*

"sanglotant et gloussant par saccades" (I–381). "les sanglots dont le roc retentit" (I–381). "tapait avec son poing sur son immense ventre" (II–58). "un long gémissement fait de voix humaines" (II–58). "tapa sur son ventre monstrueux, dont l'écho sonore" (II–58). "le bruit de cent milles tonnerres" (II–59). "les bourdonnements de la vie extérieure" (II–67). "un vent qui ronfle" (II–102). "les gémissements

(d'un arbre) courbé par le vent" (II–179)." "les échos du Paradis" (II–320). "un sourd roulement de tonnerre" (II–432). "la musique des eaux jaillissantes" (IV–314). "la musique immortelle des forêts et des torrents" (IV–339). "un joyeux tonnerre" (IV–352). "ronflant ignoblement" (IV–356).

8. *General Sounds and Noises.*
"les sons et les parfums" (I–170). "le tapage criard" (II–341).
9. *Other Figurative Uses of Sound.*
"de sa propre rumeur" (I–121). "la bûche siffle et chante" (I–263). "les retentissantes couleurs" (I–379). "un long et retentissant cliquetis de métal" (II–58). "le charivari à la couleur" (IV–150). "sa tapageuse lumière" (IV–312). "tocsin des souvenirs amoureux" (O. P.–79).

G. Technical Words; Expressions Belonging to the Musical Vocabulary.

1 *Notes and Chords; Tones.*
"les tout puissants accords de leur riche musique" (I–119). "les nombreux accords" (I–162). "une note plaintive" (I–168). "un faux accord" (I–221). "les sons se revêtent de . . ." (II–179.) "les notes musicales deviennent des nombres" (II–179). "une note discordante" (II–197). "obtenait facilement des sons continus" (II–339) "dans un saint accord vers . . ." (II–423). "un ton blessant, discordant" (III–153). "les milles combinaisons du son" (III–193). "son instrument a le ton doux, mais large et profond de l'alto" (III–348). "alliances de tons heureuses" (IV–16). "l'accord de deux tons" (IV–88). "l'accord parfait des sons" (IV–224). "ces admirables accords" (IV–225). "où les sons tintent musicalement" (IV–227). "un ton de nez apostolique" (II–45).

2. *Cadence and Rhythm.*
"marcher en cadence" (I–141). "un mouvement rythmique" (I–143). "le goût du rythme " (II–115). "chaque mouvement du rythme" (II–196). "l'eurythmie dans les mouvements" (II–197). "pour comprendre le rythme immortel et universel" (II–197). "la danse peut révéler" (II–392). "le cri et le soupir de la passion noté et rythmé" (III–202). "l'arrangement rythmique et l'ornement (presque musical)" (III–206). "chassent en cadence devant elles" (IV–87). "la démarche n'est pas cadencée selon le rythme accoutumé" (IV–199).

3. *Voices.*
Note—I have recorded all references to voices, types and qualities of voice in section C of this Appendix, p. 64.

4. *Scales.*

"une curieuse gamme de sentiments" (III–27). "La gamme de tons et l'harmonie générale sont strictement observées" (III–71). "des gammes musicales" (III–118). "la gamme des sentiments humains" (III–221). "la gamme des tons" (IV–88). "Une gamme complète de couleurs et de sentiments" (IV–90). "les gammes naturelles et harmoniques" (IV–118). "une gamme particulière" (IV–174).

5. *Players of Instruments; artists.*

"comme des troubadours" (II–143). "un musicien célèbre" (II–169). "celle de l'exécutant" (II–179). "des bohémiens, des musiciens ambulants" (II–339). "vie de troubadour" (II–340). "le plus épouvantable ménétrier" (II–341). "dit le guitariste au marbrier" (II–341). "l'éloquence d'un musicien passionné" (III–7). "comme symphoniste, comme artiste" (III–193). "des femmes solfiant de la musique romantique" (IV–31). "il est toujours harmoniste" (IV–55). "quand un chanteur met la main" (IV–148). "semblables à un pianiste prêt à épancher sur les touches d'ivoire" (IV–287). "les tambours-majors" (IV–345).

6. *Harmony.* (*See Appendix B for Complete List*).

"l'harmonie est trop exquise" (I–162). "cette grande loi d'harmonie générale" (III–13). "sont en pleine harmonie" (III–71). "outrage à l'harmonie" (III–152). "leur lutte harmonieuse" (III–157). "la justesse de l'harmonie et du ton" (IV–10). "l'harmonie de l'ensemble" (IV–11). "la science de l'harmonie" (IV–12). "abondante en masses harmoniques" (IV–110). "des harmonies de tons riches et claires" (IV–172). "cacophonie de tons" (IV–178). "une complication énorme de tons" (IV–194). "conduit harmoniquement" (IV–254). "une infaillible rigueur d'harmonie" (IV–305).

7. *Melody.* (*See Appendix B for Complete List.*)

"tout à coup une mélodie" (II–341). "la carrure de la mélodie" (III–170). "des mêmes phrases mélodiques" (III–199). "musicalement exprimés par une mélodie" (III–222). "le ton mélodieux et attendri" (III–315). "le balancement de la mélodie" (III–348). "une science mélodieuse" (IV–36). "leurs mariages mélodieux" (IV–87).

8. *Forms of Composition.*

"la divine symphonie" (I–221). "une symphonie en sourdine" (II–126). "elle reprenait son antienne" (II–130). "le sanglot des litanies" (II–312). "comme un sanctus" (II–321). "composer un opéra-comique" (II–331). "une de ces compositions" (II–340). "l'autre improvisait . . . une variation" (II–340). "le premier air venu" (II–341). "au théâtre . . . voir de mauvais opéras" (II–379). "un air enchanteur sur le violon" (III–121). "la prodigieuse symphonie"

(III–169). "sont des drames lyriques" (III–187). "son refrain sauveur" (III–181). "des morceaux du même opéra" (III–199). "un pauvre opéra triomphe de sa musique" (IV–31). "chantant leur antithèse mélodique" (IV–118). "au génie de l'opéra" (IV–282). "d'une improvisation" (IV–303). "la facilité d'improvisation" (IV–373). "une improvisation suivie" (IV–378). "airs profanes . . . l'hymne de la canaille" (O. P.–52). "les ariettes de Florian" (O. P–58). "préludes d'une tragédie" (O. P.–73). "madrigaux mystiques" (O. P. C.–236).

9. *Parts of a Composition.*

"pour servir d'accompagnement" (II–67). "le finale d'une large symphonie" (II–319). "un accompagnement, un dessous" (II–340). "la guitare improvisait une variation sur le thème du violon d'aveugle" (II–342). "faire une partition fantastique" (II–392). "une grande fanfare de flûtes et de trompettes" (II–423). "eût écouté des chœurs montant des . . ." (II–425). "fournir le texte musical" (III–187). "l'accompagnement d'un orchestre" (III–289). "c'est un ensemble" (IV–89). "les plaintes puissantes de Tannhäuser" (O. P.–58).

10. *General Types of Music.*

"la musique religieuse" (II–331). "la musique héroique" (II–331). "au son de cette musique légère et passionée" (III–31). "une musique riche" (II–432). "la musique solennelle des vêpres" (III–373)."

11. *Art of Music; Music in General.*

"un charme musical" (II–319). "des qualités musicales" (II–332). "ne savait pas un mot de musique" (II–388). "vibrer la musique" (III–62). "toute bonne musique" (III–118). "les vibrations de la corde populaire" (III–182). "serait une parfaite musique" (III–206). "exprimer les mouvements lyriques" (III–264). "la musique des vers" (III–283). "la science du contre-point" (IV–86). "elle touche à l'art musical" (O. P.–9).

12. *Dissonances and Discords.*

"une note discordante" (II–197). "sans dissonances" (II–308) "les dissonances" (III–333). "les discordances des musiques du sabbat" (III–333). "la discrépance, la dissonance" (O. P.–58). "comme les discordances" (O. P.–84).

13. *Concert*

"formeraient un concert" (II–308). "donnaient des concerts" (II–339). "organise un modeste concert" (IV–188). "tocsins, tes canons, orchestre assourdissant" (O. P.–11).

14. *Means of Execution.*

"caresse de son archet ses cordes les plus vibrantes" (II–210). "ra-

clant ses cordes" (II–339). "car le clavier du sentiment" (III–164) "courir avec agilité sur l'immense clavier" (IV–200). "sur les touches d'ivoire" (IV–287). "haché menu par les marteaux" (O. P.–52).

15. *Various Musical Expressions Not Classified.*

"accompagne en fausset" (I–211). "penser musicalement" (II–9). "sonner un glas" (II–167). "la différence énorme de diapason" (II–196). "une pureté inouïe de diction" (II–342). "avec une sonorité énorme" (II–342). "à un égal diapason" (II–368). "soudain et puissant éclat de trompette" (II–423). "une oreille exercée" (III–27), "un phénomène d'écho mnémonique" (III–202). "la rime triplée, quadruplée, multipliée" (III–348). "dans le répertoire des souvenirs" (IV–89). "l'accent, c-à-d, intensité, sonorité, limpidité, vibrativité, profondeur et retentissement" (O. P.–81).

APPENDIX B

THREE FAMILIES OF MUSICAL TERMS WHICH BAUDELAIRE USED MOST FREQUENTLY IN HIS WORKS

A. "HARMONIE", "HARMONISTE", "HARMONISER", "HARMONIEUX", "HARMONIEUSEMENT", "HARMONIQUEMENT".

I. *Used in the Figurative Sense.*

a. *Titles of Pieces.*

"Harmonie du soir" (I–170).

b. *In the Works Themselves.*

1. *Applied to Persons, Individuals.*

"ton allure harmonieuse et lente" (I–260). "un beau corps comme une harmonie matérielle" (II–398). "un parfait exemple d'harmonie (la femme)" (III–90). "elle est surtout une harmonie générale" (III–90). "Ses costumes . . . entourent harmonieusement sa personalité" (III–248). "Chaque individu est une harmonie" (IV–131). "introduit l'ordre suprême et l'harmonie" (II–249). "à l'éclatante vérité de son harmonie native" (IV–131). "l'harmonie poétique du caractère" (O. P.–81).

2. *Applied to Nature.*

"des oscillations harmonieuses" (II–115). "un arbre harmonieux courbé par le vent" (II–179). "les cascades harmonieuses" (II–196). "l'étonnante harmonie de la vie . . ., harmonie maintenue" (III–61). "forces de la nature dans leur lutte harmonieuse" (III–157). "aux profondes harmonies de la nature" (III–283). "dans l'harmonie de l'univers" (IV–198). "tout ce monde d'harmonies nouvelles" (IV–199). "une lugubre harmonie" (II–61). "imitation des harmonies de l'enfer" (II–61).

3. *Drawing, Painting, and Design.*

"cette grande loi d'harmonie générale" (III–13). "un tableau, conduit harmoniquement" (III–13). "l'harmonie générale" (III–71). "l'aspect . . . d'une harmonie parfaite" (IV–8). "il (Delacroix) est plus que jamais harmoniste" (IV–8). "l'harmonie est sourde et profonde" (IV–9). "la justesse et l'harmonie du ton" (IV–10). "une harmonie de vert et de rouge" (IV–10). "masses de couleurs harmonieuses" (IV–10). "l'harmonie de l'ensemble" (IV–11). "la science de l'harmonie" (IV–12).

"une harmonie ondoyante de lignes" (IV–32). "leur harmonie sérieuse" (IV–34). "d'une harmonie remarquable" (IV–40). "il (Corot) est toujours harmoniste" (IV–55). "les lignes ne se détachent pas harmonieusement" (IV–71). "En attendant cette harmonie suprême" (IV–75). "Il y a harmonie naturelle entre cette couleur et ce dessein" (IV–35). "(Rembrandt) n'est pas pur coloriste, mais un harmoniste" (IV–85). "(les tons) continuent à vivre en harmonie" "(IV–86). "une sanglante harmonie éclate à l'horizon" (IV–87). "on trouve la couleur, l'harmonie, la mélodie, etc." (IV–87). "harmonie parfaite entre le vert . . . et les tons sanguinolents" (IV–87). "une harmonie parfaite de tons gris, bruns, bleus, etc." (IV–87). "faire une harmonie de vingt rouges différents" (IV–88). "L'harmonie est à la base de la théorie de la couleur" (IV–89). "la lutte harmonieuse des masses colorées" (IV–91). "la profonde harmonie qui nage dans cette atmosphère" (IV–107). "des ombrages . . . le coupent harmonieusement" (IV–107). "sa couleur abondante en masses harmoniques" (IV–110). "les gammes naturelles et harmoniques" (IV–118). "un aspect doux et harmonieux" (IV–119). "il groupait ses figures avec plus d'harmonie" (IV–120). "Quant à l'harmonie générale" (IV–126). "et l'harmonie d'un tableau" (IV–127). "la couleur . . . dont l'harmonie fait l'unité" (IV–129). "l'harmonie, le balancement des lignes" (II–197). "cela ne fait pas le goût de l'harmonie" (IV–161). "l'harmonie combinée des lignes" (IV–161). "l'harmonie des lignes principales" (IV–163). "Corot est plutôt un harmoniste qu'un coloriste" (IV–166). "sa couleur facile et harmonieuse" (IV–171). "des harmonies de tons riches et claires" (IV–172). "effets lumineux n'empêche pas l'harmonie" (IV–194). "par son harmonie orageuse et lugubre" (IV–221). "à l'harmonie entre la couleur et le sujet" (IV–224). "les harmonies de sa couleur" (IV–225). "cette grande loi d'harmonie générale" (IV–254). "un tableau conduit harmoniquement" (IV–254). "la minutie des détails s'harmonisent avec . . ." (IV–260). "tout cet ordre et toute cette harmonie" (IV–302). une infaillible rigueur d'harmonie" (IV–305). "tout ce qui confirme l'harmonie" (IV–306). "Un son de voix claire, mais modeste et harmonieux" (IV–306). "ses monstres sont nés viables, harmoniques" (IV–397). "tant il y a analogie et harmonie dans . . ." (IV–397).

4. *Sculpture.*
"ces harmonieux poèmes de pierre" (IV–166). "sculptures, peintes . . . s'harmonisent avec le reste" (IV–174). "enlevée et balancée avec une légèreté harmonieuse" (IV–325).
5. *Literature.*
"quelle profonde harmonie régit tous les membres de l'histoire" (III–51). "comme outrage à l'harmonie" (III–152). "des coupures imprudentes en avaient détruit l'harmonie" (III–365).
6. *Typography.*
"l'importance de l'harmonie dans les caractères" (O. P. C.–148).
7. *Unclassified.*
"aussi subtil qu'harmonieux" (I–177). "toutes les valeurs sont en pleine harmonie" (III–71). "les comédiens . . . gesticulent harmonieusement" (III–80). "au même degré que la complication et l'harmonie" (O. P.–86). "harmonie éternelle par la lutte éternelle" (P. C.–209).

II. *Used in the Literal Sense.*
"doué pour comprendre l'harmonie" (II–197). "une note discordante dans le monde d'harmonie" (II–197). "les terribles harmonies de l'orgue" (II–302). "les faisant harmonieusement bondir sous le pouce" (II–339). "l'harmonie écoutée . . . se transforme en une vaste. . ." (II–179). "(ces accords) de sa couleur font souvent rêver d'harmonie et de mélodie" (IV–225).

B. "Mélodie", "Mélodieux", "Mélodieusement", "Mélodique", "Mélodiquement".

I. *Used in the Figurative Sense.*
1. *Nature.*
"mélodie monotone de la houle" (II–9).
2. *Drawing and Painting.*
"les couleurs . . . donner l'idée d'une mélodie" (III–196). "chanter sur une toile de plus capricieuses mélodies" (IV–12). "multiplient à l'infini leurs mariages mélodieux" (IV–87). "cette succession de mélodies" (IV–87). "la mélodie veut une conclusion" (IV–89). "la mélodie est l'unité dans la couleur" (IV–89). "la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond" (IV–89). "la plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie" (IV–89). "si un tableau est mélodieux" (IV–89). "s'il est mélodieux, il a déjà un sens" (IV–89). "profonde comme

une mélodie de Weber" (IV–110). "chantant leur antithèse mélodique" (IV–118). "les accords de sa couleur font rêver d'harmonie et de mélodie" (IV–225).

3. *Literature.*

"par la carrure de la mélodie" (III–170). "il entendra cette forte mélodie parfumer l'air" (III–182). "un univers, coloré, mélodieux et mouvant" (III–285). "d'une mélancolie si voluptueuse et si mélodieuse" (III–289). "adopta souvent le ton mélodieux et attendri" (III–315). "l'écho mélodieux de la puissante voix" (III–335). "la rêverie et le balancement de la mélodie" (III–348).

II. *Used in the Literal Sense.*

"la mélodie . . . se transforme en une vaste" (II–179). "tout à coup une mélodie énergique et suave, capricieuse" (II–342). "avec chaque chanson, la musique. . . . mélodies simples" (III–187). "des répétitions fréquentes des mêmes phrases mélodiques" (III–199). "Il dessine mélodiquement le caractère" (III–221). "Ses mélodies . . . des personnifications d'idées; (III–222). "musicalement exprimés par une mélodie" (III–222). "ces mélodies se font jour, dans un chant" (III–221).

C. "Chant", "Chanson", "Chanteur", "Chanter", "Cantique", "Chansonnier", and Other Words of Singing.

I. *Used in the Figurative Sense.*

"qui chantent les transports de l'esprit et des sens"(I–108). "vous chantez le Réveil" (I–164). "ne chante qu'aux rayons du soleil" (I–213). "qui va chantant comme les fous" (I–223). "je verrai l'atelier qui chante et qui bavarde" (I–231). "autour de nous tu chantes, ris et beugles" (I–249). "la diane chantait dans les cours des casernes" (I–270). "au chant de ses douleurs" (I–296). "l'âme du vin chantait dans les bouteilles" (I–275). "un chant plein de lumière et de fraternité" (I–275). "dès que le matin fait chanter les platanes" (I–338). "la brise et l'eau chantent au loin" (I–350). "dont elle chante les louanges" (I–370). "chanter le secret de ces vierges en fleurs" (I–381). "le cantique muet que chante le plaisir" (I–386). "un violon qui servait . . . à chanter ses plaisirs et ses douleurs" (II–57). "d'une voix chantante" (II–57). "ce chant plaintif des arbres à musique" (II–67). "parlent avec une voix chantante" (II–94). "m'aide

à chanter les bons chiens" (II–141). "Je chante le chien crotté" (II–141). "Le poète qui a chanté les pauvres chiens" (II–144). "les cascades harmonieuses . . . chantent" (II–196). "ce que chante le vin dans son langage mystérieux" (II–334). "n'a jamais entendu cette chanson" (II–334). "chante ses exploits par le gosier de ses sujets" (II–336). "le vin compose pour eux des chants et des poèmes" (II–336). "La guitare chante si haut" (II–342). "Chateaubriand a chanté la gloire douloureuse" (III–157). "va donc à l'avenir en chantant" (III–187). "tes chants sont le décalque lumineux" (III–187). "celui qui a chanté la gloire" (III–287). "il n'a pas chanté . . . telle ou telle nation" (III–295). "dans ces chants sur" (III–300). "le poète a chanté le paratonnerre" (III–301). "Qu'elle chante les langueurs du désir" (III–304). "il a chanté quand l'envie de chanter l'a pris" (III–318). "cette intensité de vie où l'âme chante" (III–327), "elle est contrainte de chanter" (III–327). "il a l'audace de chanter la bonté des" (III–333). "le poète chante avec un accent" (III–340). "prendre plaisir à chanter les pompes de la vie" (III-355). "se retourner vers le chant fortifiant des cloches" (III–391). "Fit-on jamais chanter sur une toile de" (IV–12). "voilà ce qu'ont chanté . . . les toiles de M. Flers" (IV–57). "faire chanter la corde religieuse" (IV–103). "il chante la débauche" (O. P.–64). "le poète . . . l'homme qui chante" (O. P.–107).

II. *Used Literally.*

"s'enivre en chantant du chemin de la croix" (I–102). "chanter des Te Deum . . ." (I–115). "vous marchez en chantant le réveil de mon âme" (I–164). "novis te cantabo chordis" (I–194). "celle-là chantait comme le vent des grèves" (I–343). "au sorcier qui a fait chanter à votre âme" (II–339). "j'ai su . . . chanter une romance au piano" (II–379). "chanter de vertueuses romances sur mon mauvais piano" (II–380). "après avoir chanté au piano quelques morceaux" (II–399). "les comédiens chantent" (III–80). "j'ai souvent entendu . . . chanter" (III–187). "je pense que nul ne les a mieux chantées" (II–187). "la parole chantée (III–193). "il me chanta de cette voix" (III–337). "bientôt entraîné à chanter les douleurs" (III–337). "ils n'ont pas chanté Margot" (O. P.–64).

"ses chansons et ses douces chaleurs" (I–110). "où règnent tour à tour le père des chansons, Phoebus, et le grand Pan"

(I–114). "redouble sa chanson" (I–120). "se mêle dans mon âme au chant des mariniers" (I–133). "elle veut de ses chants peupler l'air" (I–210). "humait avidement ce chant vif et guerrier" (I–247). "un pays fameux dans les chansons" (I–298). "un port fourmillant de chants mélancoliques" (II–44). "d'où montent les chants monotones de la manuœvre" (II–48). "La chanson avait raison ce soir-là" (II–73). "improvisant des chants de délectation" (II–100). "ne . . . s'envoler que des chansons" (II–117). "pour le prix de leurs chants alternés" (II–144). "Les cloches et les orgues pousseront un chant de jubilation" (II–320). "la chanson du toit domestique" (II–423). "la chanson du matelot jovial" (II–423). "il est une chanson, tellement triviale et inepte" (III–91). "la Vérité n'a rien à faire avec les chansons" (III–152). "le charme, la grâce, l'irrésistible d'une chanson" (III–152). "la chanson de nos pères" (III–156). "quelques chants purs et frais" (III–177). "ces chants destinés à charmer les soirées" (III–180). "de chants de liberté" (III–179). "il avait composé un chant d'une allure" (III–181). "dans ces chants politiques et guerriers" (III–183). "avec chaque chanson, la musique, qui est" (III–187). "poésies . . . complétées par le chant" (III–187). "ce livre de chansons" (III–187). "la plupart des chants de Dupont" (III–187). "ces mélodies se font jour dans le chant ou" (III–221). "elle était . . . pleine de cris et de chants" (III–306). "Ce chant était-il un de ces atomes volatils" (III–338). "étranger à la chanson française" (III–340).

III. *Singers.*

1. *Used Figuratively.*

"rauque chanteuse"(I–197).

2. *Used Literally.*

"les chansonniers disent que le plaisir" (II–73). "chantre de la Volupté et de l'Angoisse" (II–100). "pauvre chantre des Orfraies" (II–402). "Je ne suis pas de ceux qui envient à une chanteuse" (IV–234). "le chansonnier du Caveau et les porcelaines" (O. P.–59).

IV. Expressions for Singing Not of the "Chanter" Group.

"son troupeau gazouillant" (I–127). "l'espoir qui gazouille en mon sein" (I–275). "De lourdes pendeloques gazouillent secrètement à ses mignonnes oreilles" (II–70). "son haleine fait

la musique" (I–162). "et fredonnes tout bas de vieux airs inconnues" (I–338). "un sanctus qui s'élève du chœur" (II–321). "l'équipage entonna l'hymne" (II–422). "murmurant tout bas l'hymne sentimental" (II–434). "il entend fredonner la chanson lyonnaise" (III–186). "entonner un charitable De profundis" (IV–22). "Une note plaintive, . . . bizarre s'échappa', (I–168). "Tes temples vomissant la prière en musique" (O. P.–11).

It is interesting to compare the totals of three of the families of words which Baudelaire used most in his works; those from harmonie, mélodie, and chant. The total is as follows:

	FIGURATIVELY	LITERALLY
Harmonie	59	5
harmonieux	13	0
harmonieusement	4	1
harmonique	3	0
harmoniquement	2	0
harmoniste	3	0
harmoniser	2	0
Total	86	6
mélodie	13	6
mélodieux	7	0
mélodieusement	0	0
mélodique	1	1
mélodiquement	0	1
Total	21	8
chant	7	18
chanson	1	15
chanteur	1	1
chanter	41	16
cantique	1	0
chansonnier	0	2
chantre	0	2
Total	51	44

Variants and substitutes for the word "chanter": Gazouiller 3, fredonner 2, entonner 2, s'élever 1, murmurer 1, s'échapper 1, vomir 1, faire la musique 1. Total 12.

WESTBROOK PUBLISHING COMPANY
WPC
PHILA.